



EL *STAR SYSTEM*: LA CONSTRUCCIÓN DE MITOS EN EL HOLLYWOOD CLÁSICO

Gloria Domínguez López

Trabajo Fin de Grado
Grado en Comunicación Audiovisual
Universidad de Sevilla
Curso 2014-2015

Tutor: Carlos Colón Perales
Departamento: Comunicación Audiovisual y Publicidad y Literatura

Índice

1. RESUMEN.....	1
2. PALABRAS CLAVE.....	1
3. INTRODUCCIÓN.....	1
4. OBJETIVOS.....	1
5. METODOLOGÍA.....	2
6. EL <i>STAR SYSTEM</i> : LA CONSTRUCCIÓN DE MITOS EN EL HOLLYWOOD CLÁSICO	
6.1 CONCEPTO DE ESTRELLA Y CÓMO EL CINE HEREDA LA IDEA DE ESTRELLA PROCEDENTE DEL TEATRO.....	2
6.2 EL NACIMIENTO DE LA ESTRELLA CINEMATOGRAFICA: DE LA FILM D'ART A LA FAMOUS PLAYERS FILM COMPANY.....	5
6.3 EL SISTEMA DE LOS ESTUDIOS COMO FÁBRICA DE PELÍCULAS Y TALLER DE CREACIÓN.....	14
6.4 EL <i>STAR SYSTEM</i> DE HOLLYWOOD: DE ACTOR A ESTRELLA.....	19
6.5 LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN: LA ESTRELLA COMO ACTOR, PERSONAJE Y PRODUCTO DE MARKETING.....	22
6.6 EL CULTO A LAS ESTRELLAS: LA RELACIÓN CON EL PÚBLICO.....	28
6.7 TRANSICIÓN DEL MUDO AL SONORO Y CÓMO AFECTA A LAS ESTRELLAS: EL CASO DE GLORIA SWANSON.....	33
6.8 CASOS CONCRETOS: ESTRELLAS DE LA METRO-GOLDWYN-MAYER..	35
6.9 RELACIÓN ENTRE DIRECTORES Y ESTRELLAS.....	42
6.10 LAS ESTRELLAS EN LOS AÑOS 50.....	43
6.11 EL CONCEPTO DE ESTRELLA ACTUAL EN COMPARACIÓN CON EL CONCEPTO CLÁSICO.....	49

6.12	CÓMO EL PROPIO CINE HABLA DEL STAR SYSTEM: <i>A STAR IS BORN</i> , <i>SUNSET BOULEVARD</i> Y OTROS CASOS.....	52
7.	CONCLUSIONES.....	54
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	56
9.	REFERENCIAS VIDEOGRÁFICAS.....	59

1. RESUMEN

El presente trabajo es producto de un análisis histórico y sociológico del *star system* o sistema de las estrellas de Hollywood desde su nacimiento a principios del siglo XX, con la propagación del cine como nuevo medio, hasta su final en los años sesenta con los cambios socioeconómicos y tecnológicos que se produjeron en Estados Unidos y la restructuración de los grandes estudios. Este análisis se centra en cómo surge y se desarrolla la figura de la estrella cinematográfica como fenómeno social, económico y cultural y cómo Hollywood consiguió mecanizar esa creación de mitos con el *star system*.

En un principio, se establece un recorrido desde las estrellas de teatro hasta el establecimiento del *star system* como parte fundamental de sistema de los estudios de Hollywood, destacando las primeras estrellas y los primeros productores que ven potencial en este fenómeno. Se describe con detalle todo lo que supuso el *star system*, sobre todo en los años 30 y 40 para los estudios, las estrellas mismas y el público, para terminar con cómo afectó la caída de este sistema a las estrellas y cómo el estrellato actual hereda fórmulas de ese *star system* original.

2. PALABRAS CLAVE

Star system, estrella de cine, Hollywood, sistema de los estudios, actor, actriz, mito

3. INTRODUCCIÓN

El sistema de los estudios fue el fenómeno que dio nombre a Hollywood como fábrica de sueños. Pero además de esto, debido a un entramado perfectamente organizado por esos estudios, conocido como el *star system* o sistema de las estrellas, Hollywood también fue fábrica de estrellas. En este trabajo se aborda en profundidad el cuándo, el porqué y el cómo de ese *star system*, que conseguía hacer de los aspirantes a actores y actrices, mitos mundiales y únicos que invadían las pantallas de cine y la prensa con sus historias protagonizadas por ellos mismos o por los personajes que interpretaban. Además se analiza el concepto de estrella como figura mítica y todo lo que le rodea, con una reflexión final sobre la actualidad del estrellato.

4. OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es realizar un estudio y análisis histórico del *star system* desde sus orígenes hasta su fin e influencia en la actualidad, para tener una visión global sobre las estrellas de cine y su influencia cultural, social, mediática y económica.

5. METODOLOGÍA

La metodología del trabajo se basa en la lectura y el análisis de textos sobre la historia de cine de Hollywood y el *star system* en concreto y de trabajos de investigación llevados a cabo por teóricos del cine o sociólogos en los que se abordan distintos aspectos sobre la estrella de cine y todo lo que las rodea.

6. EL *STAR SYSTEM*: LA CONSTRUCCIÓN DE MITOS EN EL HOLLYWOOD CLÁSICO

6.1. Concepto de estrella y cómo el cine hereda la idea de estrella procedente del teatro.

El concepto de estrella, en particular el de estrella de cine, está en el imaginario colectivo. Actores y actrices atractivos, carismáticos, ricos y famosos con vidas glamurosas, llenas de fiestas, presentaciones, viajes y lujos, que atraen a los medios y al público por su trabajo en películas de gran presupuesto y por su vida al margen de éste, el cual nos llega a través de los medios. Convivimos con ellas, sus imágenes nos las encontramos en nuestra vida diaria: en el cine, por supuesto, en anuncios, en marquesinas, por Internet. Son personas de carne y hueso a los que percibimos como ídolos, como mitos vivientes a los que sentimos muy alejados de nuestra vida ordinaria, pero a la vez cercanos en sus imágenes.

El fenómeno del estrellato en el Hollywood clásico que analizamos (entre 1920 y 1960), fue la base de esta concepción de estrella que tenemos en la actualidad, y aunque en esencia no ha cambiado, en aquella época, los actores y actrices se desenvolvían en un contexto social, mediático y de producción muy distinto al de hoy en día.

Las estrellas surgieron por la acción de tres agentes claves: una industria, es decir, una empresa o grupo de personas que organice el espectáculo; un público que sea testigo de ese espectáculo sobre esos personajes; y un personaje que interpretar. Todos ellos resultan determinantes en el paso del actor desconocido al ídolo de masas que es la estrella, y todos ellos hicieron de la estrella un “ser mixto”¹ lleno de matices y contradicciones que los llevaron a ser los iconos inmortales que son y que se mantienen en la actualidad: esos personajes tan cercanos pero tan lejanos; tan naturales como artificiales; tan míticos y fantásticos como reales. Esta constante dialéctica acompañará a cualquier definición o aproximación al concepto de estrella, empezando por el teórico Edgar Morin que en su obra *Las estrellas cinematográficas*, llega a una de las definiciones más cercanas a lo que es una estrella:

¹ MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. p. 44

Modelo y modelada, exterior e interior a la película, determinante pero determinada por él, personalidad sincrética donde no se puede distinguir a la persona real, a la persona fabricada por la fábrica de sueños y a la persona inventada por el espectador²

Esos tres agentes a los que hacíamos referencia anteriormente se dan en primer lugar en el teatro del siglo XIX en América y Europa, del que el cine toma la idea y la mecánica del estrellato. Los autores Karen Ward Mahar en su libro *Women Filmmakers in Early Hollywood* y Benjamin McArthur en *Actors and American Culture, 1880-1920* narran cómo fueron los inicios de las estrellas de teatro y de vodevil.

A principios del siglo XIX, el teatro se consolidaba como industria y los actores comenzaban a hacer giras por distintas ciudades con un gran repertorio de obras y los protagonistas comenzaban a aparecer en los anuncios de las obras. El público comenzaba a acudir a los teatros simplemente para ver a sus estrellas favoritas.

Anteriormente en el teatro, los actores solían representar papeles mayores que ellos mismos, es decir, el actor quedaba eclipsado por el personaje que interpretaba. Esto hacía que los actores pasasen desapercibidos y fuesen reemplazables. Pero poco a poco, los actores iban imprimiendo su estilo, su sello propio a los personajes, de manera que el público diferenciaba un mismo personaje interpretado por dos actores distintos.

Esto provocó que la imagen del actor comenzara a identificarse con el personaje y el personaje adquiriera rasgos sutiles por parte del actor. El límite entre actor y personaje comenzó a diluirse y ahí es donde algunos autores como Morin consideran que está el origen de las estrellas, destacando a los personajes como agente fundamental. Para Morin, en el caso del cine, la estrella surge en los héroes y heroínas que interpretan. La estrella da y recibe rasgos y cualidades de los personajes que interpreta. Es una asimilación mutua.

El actor no absorbe su papel. El papel no absorbe al actor. Terminado el film el actor vuelve a ser actor y el personaje sigue siendo personaje pero de su unión nace un ser mixto que participa de uno y de otro, que envuelve a uno y otro: la estrella³

Igual que la vida privada de los actores se imagina como la vida de los papeles que interpreta, los personajes que interpreta la estrella se nutren también de esos rasgos conocidos de la vida privada de las estrellas. Por esta razón, Edgar Morin justifica el tratamiento de la estrella como mito comparándolo con los héroes o semidioses de la mitología griega. El mito de la estrella surge en esa dialéctica entre el héroe cinematográfico, lo divino, lo irreal del personaje y la parte real y mortal que aporta el actor. Entre el actuar y el ser.

² Ibidem p. 125

³ Ibidem p. 44

La estrella es un actor o una actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica –divinizada y mítica- de los héroes del cine y que recíprocamente enriquece esa sustancia mediante un aporte que es propio⁴

Para Morin, lo que diviniza a la estrella es el amor. Los personajes de las películas se enamoran y son objetos de amor. Esto a su vez hace a los héroes y a las estrellas objetos de amor por parte del público y los hacen objetos de culto.

Por todo esto, la presencia de una estrella en una obra o en una película determinan como el espectador percibe la obra y esto fue aprovechado por las productoras y compañías de teatro. Tras el éxito de las giras, se pasó a un nuevo sistema: el teatro de combinación, que según Mahar “supuso un claro precedente para la relación actriz-productor en la temprana industria cinematográfica”⁵. En este sistema, las giras constaban de una sola obra organizada y producida casi en su totalidad por la estrella principal a la que acompañaba un equipo de actores. La estrella por su relación con el público y por el reconocimiento de los directores de teatros de su valor como garantía de éxito, se ganó el control de sus producciones, como ocurriría dentro de la producción de los estudios de Hollywood. En ese tiempo se creó toda una empresa alrededor de las estrellas, que sería la base del *star system* posterior. Los actores se clasificaban en categorías: estrellas, hombres y mujeres destacados, duros, jóvenes eternos o cómicos/excéntricos⁶ y los directores de teatro tenían que pagar grandes sumas de dinero para poder permitirse a las grandes estrellas del momento. Según Karen Ward Mahar, actores como Maude Adams, John Drew, Ethel Barrymore and Minnie Maddern Fiske ganaban más de 50.000 dólares al año⁷.

También el vodevil alcanzó una enorme popularidad en Estados Unidos y supuso un escaparate para actores y actrices. No contaba con el mismo público que el teatro, pero las historias y los espectáculos de corta duración se hicieron muy populares y los actores se daban a conocer. En ese momento, según Mahar, las estrellas femeninas de vodevil “recibían algunos de los sueldos más altos del país sino del mundo”⁸. Esto demuestra el valor de las estrellas en aquel momento.

⁴ Ibidem p. 45

⁵ WARD MAHAR, K. (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Johns Hopkins University Press. p. 55
Recuperado de:
https://books.google.es/books?id=8Y6IMGGiZfoC&dq=Karen+Ward+Mahar,+Women+Filmmakers+in+Early+Hollywood,+John+Hopkins+University+Press,+2006&hl=es&source=gbs_navlinks_s
“This system provided a clear precedent for the actress-producer of early film industry”

⁶ MCARTHUR, B. (2000): *Actors and American Culture, 1880-1920*. University of Iowa Press. Recuperado de:
https://books.google.es/books?id=XRpIwnf8rgoC&hl=es&source=gbs_navlinks_s

⁷ WARD MAHAR, K. (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Johns Hopkins University Press. p. 44
Recuperado de:
https://books.google.es/books?id=8Y6IMGGiZfoC&dq=Karen+Ward+Mahar,+Women+Filmmakers+in+Early+Hollywood,+John+Hopkins+University+Press,+2006&hl=es&source=gbs_navlinks_s

⁸ Ibidem p. 57

Esto se mantuvo, hasta que las productoras empezaron a querer contratar a las grandes estrellas de teatro y de vodevil, para atraer más público, como haría la productora francesa Film d'Art o la Famous Players Film Company de Adolph Zukor, y así surgirían las estrellas propiamente cinematográficas.

6.2. El nacimiento de la estrella cinematográfica: de la Film d'Art a la Famous Players Film Company

El proceso por el que los primeros actores de cine, algunos herederos del teatro, pasasen del anonimato a ser la imagen y el bien máspreciado de los estudios no fue cosa de un día, ni de una sola idea. Fue fruto de un período complejo, hay quien dice que largo y tardío, en los que se tuvieron en cuenta los intereses de unos y otros y que la historia ha rodeado de mitos y leyendas, como si de una misma estrella hollywoodiense se tratara.

En el siguiente punto se presentan una serie de acontecimientos que se desencadenaron entre 1907 y 1915 y que llevaron al nacimiento de lo que conocemos como estrella puramente cinematográfica y con la consecuente creación del *star system*. En primer lugar, al igual que con el cinematógrafo, debemos trasladarnos a Francia.

Francia y la Film d'Art

El cinematógrafo, en crisis y poco valorado a principios del siglo XX por la clase burguesa, por su popularidad y la falta de originalidad en sus historias, recurre a las grandes obras de la literatura y a la historia, a los montajes teatrales y a los grandes nombres del teatro (actores, directores, etc.) para dar al cine el estatus de arte, y así atraer a un mayor número de público burgués e intelectual. Es la Film d'Art o Cine de Arte.

La Film d'Art fue una sociedad de producción cinematográfica, creada en Francia en 1907 por iniciativa de los hermanos Laffite, banqueros que tenían contacto con el mundo del teatro y la prensa, que buscaban aprovechar las posibilidades artísticas y estéticas del cinematógrafo en producciones de mayor calidad, y que conocían la necesidad de atraer al cine al público del teatro y la ópera que se había desentendido del cinematógrafo. La idea era dar protagonismo al cine utilizando las fórmulas del teatro clásico y los actores de la Comédie Française. Se trataba de una idea innovadora, puesto que nunca antes se había organizado la producción con un claro objetivo artístico ni comprometido con profesionales de prestigio.

Los hermanos Laffite reunieron a los grandes nombres del teatro, como el dramaturgo Henry Lavedan, a quien se le encargó el guión de la película de presentación de la Film d'Art: *El asesinato del duque de Guisa* (*L'assassinat du duc de Guise*), proyectada en noviembre de 1908 en la Sala Charras de París, una sala que tradicionalmente exhibía espectáculos de ballet y representaciones teatrales. La película, dirigida por Charles Le Bargy y André Calmettes, con música de Camille de Saint Saëns y con la participación de actores de la escena teatral francesa (Le Bargy, Albert Lambert, Gabrielle Robinne y Berthe Bovy) supuso todo un acontecimiento para el cine.

La película no suponía un avance en la autonomía del cinematógrafo como nuevo medio con un lenguaje y montaje propio, sino que más bien ensalzaba al teatro y sus formas.

Era una cámara fija, con un decorado teatral, recargado e interpretaciones mímicas, lentas y sobreactuadas. Era “teatro fotografiado”⁹, pero aún así, el cuidado en los detalles, la puesta en escena y el vestuario suponían un trabajo artístico pionero en este nuevo medio, y la utilización de los grandes nombres del teatro como reclamo, una estrategia de promoción efectiva.

Aunque también obtuvo malas críticas, el film fue un éxito entre el público y otros empresarios claves en la escena cinematográfica francesa como Charles Pathé. Esto llevó a la creación de otras productoras que pretendían continuar con la misma fórmula del éxito. Pathé creará la Sociedad Cinematográfica de Actores y Gentes de Letras (SCAGL) y Gaumont contraatacará con una serie de películas tituladas *Le Film Esthétique*. Este “cine-teatro” fue la tendencia del cine francés hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial.

Pero con el tiempo la fórmula comenzó a decaer. El público fiel, popular, que acudía a las proyecciones cinematográficas desconocía los nombres de los artistas prestigio que participaban en la película y esto terminó acabando con el éxito inicial del movimiento. La Film d’Art se centró tanto en la burguesía, que terminó por perder al gran público. Film d’Art paso a ser parte de la compañía Pathé, que con la SCAGL conseguían llegar a todos siguiendo la filosofía de Pathé de cine para todos los públicos.

La Film d’Art y *L’assassinat du Duc de Guise* a pesar de su inmovilidad y su escasa evolución técnica inspiraron al cine americano (Griffith) y de toda Europa (Dinamarca, Italia) por su estilo cuidado, sus historias y su voluntad de hacer arte.

Pero uno de los elementos que sin duda tienen su base en la Film d’Art y que tendrá una repercusión en la industria cinematográfica mundial y en especial en la estadounidense, fue el hecho de que la Film d’Art fue la primera productora en explotar la figura de los artistas conocidos del teatro, sean actores o autores y utilizarlos como reclamo para que el público burgués asistiera a los espectáculos cinematográficos. “El anonimato había sido la regla del cine primitivo. Con la Film d’Art comenzó el reinado de las vedettes indispensables para conquistar al público de los teatros elegantes”¹⁰

Todo el mundo participó de este fenómeno, pero no a cualquier un precio. Los fundadores, banqueros de profesión, pagaban grandes sumas para conseguir a los grandes escritores y estrellas del momento, como Sarah Bernhardt, que aunque no le gustaba el cine, al que se refería como “aquellas pantomimas fotografiadas”¹¹ participaba en las películas por 1.800 francos la sesión.

Actrices como Sarah Bernhardt o Gabrielle Réjane seguían trabajando para los teatros que seguían teniendo mayor poder de negocio que las productoras de cine y sólo hacían

⁹ GUBERN, R (2014): *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=ZKCZBAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

¹⁰ SADOUL, G (1977): Francia y la Film d’Art. En *Historia del Cine Mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI. pp. 61-62 Recuperado de https://books.google.es/books?id=mpHsR8d-ZagC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹¹ GUBERN, R (2014): *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=ZKCZBAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

pequeñas apariciones en pantalla, que algunos se podían permitir. Estos actores, aunque todavía de teatro, se convirtieron en la razón por la que los espectadores iban a las salas, y los estudios vieron en este fenómeno una fuente de ingresos. Es el comienzo de un *star system* heredero del teatro, pues no se trataba de crear estrellas de cine, sino de trasladar a los artistas reconocidos del teatro al cine. Pero esto cambiará poco después con la aparición de actores puramente cinematográficos.

Max Linder, primera estrella cómica

Sin salir del ámbito francés, ese mismo año, en 1907, tuvo su primer éxito en las pantallas el actor cómico considerado por muchos como la primera estrella mundial de cine, Max Linder. Era un actor formado en el teatro, y tras pasar por muchos trabajos en los estudios Pathé, se convierte en su estrella.

En sus inicios con películas Linder definió el personaje que le daría la fama. Creó un perfil de caballero elegante, vestido con levita y zapatos de charol y usando bastón, chistera y guantes, para conseguir un contraste entre su apariencia y las situaciones cómicas en las que se veía envuelto. Todo ello, serviría de inspiración a Charles Chaplin, que debutaría años después en Estados Unidos.

Su estilo elegante e inocente, su rostro expresivo y la excentricidad de las situaciones en las que se encuentra le dieron fama internacional como actor de comedia. Sus películas pronto llevaron su nombre como reclamo para un público que se familiarizó con este personaje y sus episodios (*Max aéronaute*, *Max célibataire*, *Max champion de boxe*).

En sus giras internacionales, sus admiradores se agolpaban para verle y seguir sus pasos. A partir de esos encuentros Linder fue consciente de su valor y Pathé le garantiza un sueldo mucho mayor que cualquier actor francés por un film por semana, llegando a pagarle por metro de negativo, con control sobre las producciones que llevan su nombre. Su popularidad hizo que se diera cuenta del valor que tenía para el estudio y el estudio comenzó a considerarlo como un bien muy preciado para su explotación y la obtención de beneficios. Era una estrella.

En 1914, el estallido de la guerra supuso el fin de la fama de Max Linder, así como el fin de la hegemonía cinematográfica francesa y Estados Unidos tomará el relevo en su propio descubrimiento de la estrella cinematográfica que desembocará en el *star system*.

El primer plano en el origen de la estrella

Las estrellas no fueron únicamente consecuencia de una estrategia empresarial para atraer a más público. El lenguaje cinematográfico que se iba descubriendo gracias a la labor de los técnicos y cineastas influyó mucho en la forma en la que el público percibía la historia y a sus protagonistas. Hablamos del primer plano, como técnica propiamente cinematográfica, que se sitúa en el origen de las estrellas.

Antes del primer plano y otras técnicas narrativas, la cámara era concebida como un plano fijo que recogía todo lo que pasaba en un plano general. No fue hasta que la cámara se acercó más, cuando el público empezó a preguntarse quiénes eran los protagonistas de las historias. Cineastas como George Albert Smith o James Williamson de la Escuela de Brighton; Edwin S. Porter, en *The great train robbery* en 1903 o D.W

Griffith, introdujeron progresivamente el primer plano como recurso narrativo en sus producciones y contribuyeron al acercamiento entre público y actores.

Con el primer plano se crea un entorno más íntimo que en el teatro. Una mínima expresión en el rostro del actor se percibe más cerca en el cine a pesar de la pantalla que en una representación en carne y hueso, por esa razón el espectador se siente más cercano de los personajes y se preocupa por ellos, a la vez que comienza a familiarizarse con los actores. “El primer plano permite el descubrimiento del rostro humano”¹²

El primer plano hace reconocibles a los actores, los individualiza y los presenta al público. “Hasta que la cámara no se acerque para grabar la personalidad propia del intérprete, el actor de cine no podrá emerger del grupo. El primer plano era el primer paso hacia esto” (Andrew Walker, *Stardom: the Hollywood phenomenon*, 1970, p. 21, citado en Dyer, 2001, p. 30)

Algunos autores, como Edgar Morin, señalan que la estrella no forma parte de la naturaleza del cine, sino que es algo que surgió al margen de las características inherentes al medio: “Nada en la naturaleza técnica y estética del cine reclamaba de inmediato a la estrella (...) La estrella es típicamente cinematográfica, pero no tiene nada específicamente cinematográfico”¹³

Resulta cierto que el cine podía existir sin las estrellas, muchas corrientes cinematográficas lo han comprobado, y durante quince años el cine se desarrolló manteniendo a los actores en el anonimato. Sin embargo, la estrella nació y se desarrolló con el cine, con sus técnicas, con sus creadores y con su público. El hecho de que el primer plano individualizara al actor es clave para el nacimiento de las estrellas. La individualidad y la familiaridad de los personajes comenzó a atraer al público, que es otro de los grandes protagonistas en la concepción de las estrellas.

Carl Laemmle y Florence Lawrence: ha nacido una estrella.

Los teóricos no llegan a un acuerdo en cuanto a si las estrellas de cine nacieron de la labor de los productores para sacar la mayor rentabilidad a sus actores o del público que demandaba los nombres de los actores que veían una y otra vez en las salas de cine.

Los productores respondían al público, dándoles lo que querían. Por tanto el *star system* se convierte en una estructura compleja creada por demanda del público e iniciativa del productor. Edgar Morin habla de la dialéctica producción-consumo. Necesidad de producción, necesidad de consumo. Tal fue el caso de la actriz Florence Lawrence y el productor Carl Laemmle.

¹² DYER, R. (2001): *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica. p. 31.

¹³ MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. pp. 9-10

Florence Lawrence, actriz canadiense, comenzó sus andanzas en el cine con 20 años, en 1906, y al año siguiente comenzó a trabajar para la Vitagraph Studios de J. Stuart Blackton y Albert E. Smith. Tras muchas actuaciones en teatros junto con su madre, la también actriz de vodevil Lotta Lawrence, siguió trabajando para la Vitagraph, por su habilidad montando a caballo. Fue esta habilidad lo que le valió su primer trabajo con D.W. Griffith en los estudios Biograph, quien buscaba a una actriz para su próxima película junto a Harry Solter.

Griffith no conocía el nombre de Lawrence de la Vitagraph. En aquellos momentos los nombres de los intérpretes no aparecían en ningún lugar, ni en los créditos de la película, en los que normalmente aparecía el título de la película y el estudio responsable de la producción. Por esta razón, las actrices eran conocidas como “La Chica Vitagraph”, “La Chica Biograph”, por su continua aparición en las películas de esa productora. La actriz que por entonces ostentaba el título de “Chica Vitagraph”, estudio en el que trabajaba desde 1907, era Florence Turner, quien también luchó por el papel en la película de Griffith. Turner, consiguió un aumento de la salario gracias a su valor para los estudios, y el público comenzó a reclamar el verdadero nombre de la “Chica Vitagraph”. En 1910 ella junto con Florence Lawrence consiguieron ser las primeras actrices, sin tener fama anterior en el teatro, en ser promocionada por su nombre al gran público. Fueron las primeras estrellas cinematográficas.

Lawrence aceptó el papel con la Biograph Company en la que trabajaba Griffith desde 1908, por un aumento de sueldo a 25 dólares y por concederle el trabajo sólo como actriz, ya que la Vitagraph trabajaba también como costurera.

La película *The Girl and the Outlaw* fue un éxito y tras numerosas producciones a las órdenes de Griffith, Lawrence, seguía siendo conocida como “La Chica Biograph”. El miedo de los estudios a la fama de los actores para que no reclamaran más dinero hacía que los mantuvieran en el anonimato y siempre vinculados a la productora, por esa razón aunque el público seguía interesado en el nombre de la actriz, Lawrence continuó siendo “La Chica Biograph”. Fue muy popular por las series de películas que protagonizaba hasta que fue despedida junto a Solter por buscar trabajo en otros estudios, en los que le publicitaran su nombre y le dieran más importancia a su trabajo y al valor que tenía para el negocio.

Antes de 1910, los actores y actrices no tienen contratos fijos con las productoras de la Motion Pictures Patents Company (MPPC), como la Vitagraph y la Biograph, que contrataban a los actores por días. Ya en 1909 los estudios Vitagraph y Edison comienzan a publicitar algunas de las estrellas de teatro y vodevil que comienzan a trabajar con ellos como Cecil Spooner o Pilar Morin, aunque la Biograph no dará el nombre de sus estrellas hasta 1913. Ante esto, los teatros comienzan a incluir cláusulas de exclusividad en los contratos de sus estrellas para que no accedieran al cine y hicieran competencia.

En este contexto, destaca la intuición de los productores independientes que se arriesgaron y se lanzaron a lo desconocido con este nuevo fenómeno del estrellato que estaba surgiendo por demanda del público y que acabaría siendo tan destacado en la historia del cine mundial. Los independientes comienzan a contratar a las estrellas por semanas y los actores abandonan progresivamente el teatro por el cine, al que

consideraban menos prestigioso que el teatro, pero que les ayuda a darse a conocer. Estas nuevas estrellas de cine ganaban unos 50 y 75 dólares a la semana, mientras que las del teatro de 100 a 500 dólares.¹⁴

Esta maniobra de los independientes comienza cuando entra en escena Carl Laemmle, empresario alemán que funda en 1909 la productora Independent Moving Pictures Company, la IMP Films. Laemmle necesitaba promocionar sus producciones en su guerra contra la Motion Picture Patents Company (MPPC) que quería ganar el control total de la industria y por ello, contrata a Florence Lawrence en 1910 como actriz principal de su próxima película y le promete que el público la conocerá por su nombre gracias a una campaña de publicidad nunca antes vista en la industria.

En febrero de 1910 tras pedir a Lawrence que se mantuviera fuera de la esfera pública unos días, Laemmle vendió una historia ficticia a los medios (prensa y revistas), según la cual, la actriz había fallecido atropellada por un coche en St. Louis. Después de recibir la atención que buscaba por parte de los medios, en marzo, *Moving Picture World* publicó un anuncio a toda página en varios medios, en el que declaraba que esa historia publicada era un falso rumor difundido como parte de una campaña de desprestigio de la Biograph contra la IMP por haberse llevado a Lawrence. Además de estas declaraciones, en el anuncio se mostraba una fotografía de la actriz acompañada de su nombre y del título de su nueva película con la IMP, *The Broken Oath*, dirigida por su marido Harry Solter.

Tras esto, el *St. Louis Post-Dispatch* publicó un artículo sobre Lawrence titulado, “La Chica de las Mil Caras”, un apodo que mantendría durante toda su carrera, que contenía numerosas fotografías de Lawrence con distintas poses interpretativas y sus opiniones sobre el mundo de la interpretación¹⁵.

Laemmle consiguió con estos artículos crear expectación sobre la película, su “estrella” y su productora. Tras el anuncio, organizó una visita de las estrellas Lawrence, King Babbot y el director en los teatros de St. Louis para presentar la película. La prensa de St. Louis y el público los recibió como si de la realeza se tratara. Karen Ward Mahar señala: “Una multitud más grande que la que recibió al Presidente Taft la semana anterior corrió hacia la actriz de películas (...) Anticipando la ahora familiar histeria de los fans, la primera estrella de cine americana había nacido”¹⁶

¹⁴ GOMERY, D. (2011): “Early Hollywood”. El nacimiento de las estructuras de producción. En BRUNETTA, J. P. (2011): *Historia mundial del cine I: Estados Unidos I*. Ediciones AKAL, 111-133. p. 118 Recuperado de: https://books.google.es/books?id=UZttda_pQxIC&dq=hollywood+el+sistema+de+estudios+douglas+gomery&hl=es&source=gbs_navlinks_s

¹⁵ DECORDOVA, R. (2001): *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. p. 60 Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=bAqT237X778C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

¹⁶ WARD MAHAR, K. (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Johns Hopkins University Press. pp. 53-54 Recuperado de: https://books.google.es/books?id=8Y6IMGGiZfoC&dq=Karen+Ward+Mahar,+Women+Filmmakers+in+Early+Hollywood,+John+Hopkins+University+Press,+2006&hl=es&source=gbs_navlinks_s
“A crowd larger than the one that had greeted President Taft a week earlier rushed at the moving picture actress (...) Foreshadowing the now familiar histeria of film fandom, the first American movie star was born”

Algunos autores como Richard deCordova sostienen que dicha noticia, en la que se anunció la muerte de la actriz, no existe y que este fenómeno está lejos de ser el inventor del *star system*:

No se ha mostrado ninguna evidencia de la existencia de este artículo. No está en el Post-Dispatch y la muerte no se mencionó en la prensa comercial cuando pasó. Parece que la noticia fue falsificada al igual que el accidente¹⁷

Pero como señala Karen Ward Mahar en su libro *Women Filmmakers in Early Hollywood* el resto de lo que pasó fue real y hubo un cambio en la forma en la que el público y los estudios se relacionaban con las actrices y los actores de cine.

Dos meses después de la aparición de Lawrence en St. Louis, la columna *Man About Town* del *Moving Picture World* mostró asombro “ante el interés que el público tenía en la personalidad de muchos de los actores de cine”. Cartas supuestamente llenaban las oficinas de los productores de cine de parte de hombres y mujeres, pidiendo fotografías autografiadas de sus protagonistas favoritos (...) Aunque no haya inventado la estrella de cine, el incidente de Lawrence señaló a la industria que la estrella había llegado¹⁸

Era la primera vez que el público se interesaba por la vida de los actores, fuera de las pantallas de cine, algo que los estudios aprenderán a explotar poco después.

Pronto, los estudios se hicieron eco de este fenómeno y comenzaron a promocionar a sus propias estrellas como fue el caso, anteriormente mencionado, de Florence Turner, quien apareció en la nueva revista para fans de la Vitagraph, *Motion Picture Story Magazine*, en la que se incluían fotografías, entrevistas a estrellas y cartas de los fans e hizo una presentación pública al estilo de Lawrence pocos meses después.

Lawrence y su marido dejaron la IMP tras más de 50 películas y, tras su paso por los Estudios Lubin en 1910, decidieron crear su propia compañía para controlar sus propias producciones, la Victor Film Company, que fue posteriormente comprada por Universal Studios de Laemmle, que seguía contratando actores. El hecho de fundar una productora propia era una tendencia muy extendida entre las primeras estrellas de cine, que buscaban ser dueños de su carrera, como es el caso de Florence Turner, con Turner Films o Mary Pickford.

Mary Pickford, la actriz canadiense conocida como “Novia de América”, siguió los pasos de sus contemporáneas y debutó en 1909 con D.W. Griffith en la Biograph y

¹⁷ DECORDOVA, R. (2001): *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. p. 58 Recuperado de:

<https://books.google.es/books?id=bAqT237X778C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

“No evidence of the existence of this article has ever been produced. It is not in the Post-Dispatch, nor was the death mentioned in the trade press when it happened. It seems that the report was trumped up as well as the accident”

¹⁸ WARD MAHAR, K. (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Johns Hopkins University Press. p. 54 Recuperado de:

https://books.google.es/books?id=8Y6IMGGiZfoC&dq=Karen+Ward+Mahar,+Women+Filmmakers+in+Early+Hollywood,+John+Hopkins+University+Press,+2006&hl=es&source=gbs_navlinks_s

“Two months after Lawrence’s live appearance in St. Louis, *Moving Picture World*’s “Man About Town” professed astonishment at “the interest the public has taken in the personality of many of the picture players”. Letters allegedly poured into the offices of film manufacturers and exchanges, from both men and women, asking for autographed photos of their favourite leading actors. (...) Even if it did not invent the film star, the Lawrence incident signaled to the industry that the star had arrived”

se convirtió en la nueva “Chica Biograph” tras Lawrence. La política de la Biograph con respecto a los nombres de los actores no cambió hasta 1913, y Pickford continuó siendo “La Chica Biograph” a pesar de los deseos del público de conocer su nombre y la tendencia de los estudios de publicitar a sus estrellas. En 1911 comenzó a trabajar para la IMP, con un aumento de salario de 175 dólares por semana. Pero las producciones no eran lo suficientemente buenas para Pickford, que volvió a la Biograph y al teatro hasta que Adolph Zukor fundó en 1912 la Famous Players Film Company, que, al contrario que la Biograph, daba prioridad a sus estrellas como forma de publicitar sus películas.

El período entre 1907 y 1912 supuso un cambio sustancial para el papel que jugaban los actores en la industria cinematográfica. Hasta 1910, el sistema de producción de películas en ese tiempo establecía el anonimato de los actores por regla, ya sea por el miedo a que los actores pidiesen una subida de sueldo o simplemente porque el sistema era así y hasta entonces no se había cuestionado. Pero una vez que se abrió la puerta a las estrellas, los productores hicieron lo que mejor sabían como empresarios: explotaron y capitalizaron sus bienes reconociendo el éxito de las películas si su nombre aparecía en los créditos y si se le daba la suficiente promoción. Vieron una demanda en el público y trataron de conseguir el mayor beneficio respondiendo a ella.

El argumento de que los productores estaban preocupados por el potencial aumento de sueldo de los actores no puede ser descartado, pero tampoco puede serlo el incremento de la viabilidad comercial de las películas enfatizando a la estrella. Las explicaciones habituales casi hacen pensar que la industria entró en el *star system* en contra de su voluntad, pero ese no es para nada el caso¹⁹

El primitivo estrellato, iniciado por Laemmle, la Vitagraph u otros estudios del Trust Edison verá su culminación y su sistematización en la Famous Players Film Company de Adolph Zukor, con la que “se cierra de la era del Star Film y se pasa a los films de estrellas”²⁰

Famous Players in Famous Plays.

Las características de la Film d’Art, así como el camino abierto por Laemmle y otros en cuanto a la promoción de estrellas, tuvieron una gran repercusión e inspiraron a Adolph Zukor, un inmigrante húngaro de Nueva York, para sentar las bases de su Famous Players Film Company. Esta compañía fundada en 1912 adoptaría la misma estrategia que la Film d’Art, y que siguió Carl Laemmle siendo el germen del *star system* y de la hegemonía hollywoodiense durante y tras la Primera Guerra Mundial.

La compañía Famous Players Film Company, que tenía como lema *Famous Players in Famous Plays* (Actores Famosos en obras famosas) se estrenó con la producción francesa “Elizabeth, reina de Inglaterra” (*Les amours de la reine Élisabeth*)

¹⁹ DECORDOVA, R. (2001): *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. p. 7 Recuperado de:

<https://books.google.es/books?id=bAqT237X778C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

“The argument that the manufacturers were worried about potencial escalation of players wages cannot be dismissed – but neither can the increased comercial viability of the film emphasizing the star. Standard accounts would almost lead one to believe that the industry entered in the star system against its will, but this is not at all the case”

²⁰ MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. pp. 13.

en 1912, con Sarah Bernhardt como protagonista lo que le dio fama inmediata a la producción y contribuyó a la aceptación de las características y la duración de la película. En 1912 los largometrajes comenzaban a imponerse y se invertía en promoción, para hacer rentables sus grandes costes. Se necesitaba un factor que contribuyera a la promoción y a la aceptación de estas nuevas producciones. Ahí entraban las estrellas.

Ante esto, Zukor contrató a la joven Mary Pickford no por sus habilidades como actriz en las películas de Griffith, sino porque en ese momento estaba trabajando en una obra teatral: *A Good Little Devil*.

Zukor promocionó a Pickford como nadie había hecho antes. Llegó a convertirse en la actriz mejor pagada de Estados Unidos. Esta “inversión” aseguró la supervivencia de la compañía. Una vez más destacando el poder de las estrellas en la industria y el público. Pickford se convirtió en una pieza clave para el éxito empresarial de Zukor y de la Famous Players. Zukor se convirtió en uno de los empresarios más agresivos de la industria cinematográfica reuniendo en su misma empresa la producción, la distribución y la exhibición.

En 1913 otra compañía formada por Jesse L. Lasky, Samuel Goldwyn y Cecil B. DeMille, Jesse L. Lasky Feature Play Company, rodó uno de los primeros largometrajes de Hollywood, *The Squaw Man*, de 1914, al mismo tiempo que Zukor estrenaba su primera película exitosa con Mary Pickford: *Tess of the Storm Country*. Zukor y Lasky se unieron en 1916 con el nombre de Famous Players-Lasky y posteriormente de Paramount Pictures, de la que Zukor fue presidente.

Zukor catapultó a muchas de las estrellas de la época como Douglas Fairbanks, futuro marido de Mary Pickford, lo que los convertiría en una de las parejas más famosas del momento. Ambos dejaron la compañía debido a la calidad de las producciones, al escaso control de su carrera y al poder excesivo de Zukor, y fundaron junto a Chaplin y Griffith, la United Artists, en 1919.

También firmó con Gloria Swanson, una de las mayores estrellas del momento, con Rodolfo Valentino, Clara Bow y Wallace Reid. Con una gran colección de estrellas, Zukor se permitió desarrollar el *block booking*, que obligaba a los exhibidores a comprar producciones de menor valor si quería obtener las películas de las grandes estrellas. Esta práctica, base del sistema de los estudios, era una rentabilización de las estrellas, que se convertían en un valor no sólo de cara al público, sino también para negociar entre empresas del sector. Las estrellas llevaron a la cima a la Paramount, así como a otros estudios y el *star system* acabó por imponerse.

Todo este proceso que llevó al nacimiento de las estrellas, como recalcamos al inicio, no fue algo inmediato ni premeditado ni necesario, sino que fue producto de la combinación de muchos factores (actores, productores, público) que se dieron durante un período determinado en el que el cine como medio y como industria, aún estaba desarrollándose. Como afirma deCordova:

Es un error reducir las determinaciones del *star system* a la iniciativa de un solo individuo o incluso a una sola firma. Una teoría de la historia que asuma esto debe ignorar la complejidad de las condiciones que hicieron el *star system* posible y deseable en un momento determinado²¹

A partir de 1915, con la creación de los nuevos estudios que se convertirían en las *majors* que conocemos hoy en día, todo comenzará a girar en torno a la estrella y el *star system*, que con sus reglas ya definidas, pasará a ser una parte fundamental de la industria cinematográfica estadounidense.

6.3. El sistema de los estudios como fábrica de películas y taller de creación.

El nacimiento del sistema de los estudios de Hollywood, con el *star system* como característica principal, supuso la primacía de la producción estadounidense, prácticamente desde 1915 hasta nuestros días. La estrategia empresarial de Zukor y de otros independientes como Laemmle sería la base de ese sistema de producción dominado por los grandes estudios que han sobrevivido hasta la actualidad.

En 1910 en Estados Unidos, la producción estaba dominada por la *Motion Picture Patents Company* de Thomas Edison o el Trust Edison: un conglomerado empresarial del que formaban parte productoras como la Biograph o la Vitagraph, fabricantes de equipos de proyección, que aseguran la propiedad de patentes de material técnico, de material filmico como la empresa Eastman-Kodak, y que contaba con la única agencia de distribución autorizada del país, la General Film Company. Con estas características, el Trust monopolizaba la producción, distribución y exhibición de cortometrajes del país, imponiendo sus precios prohibitivos a toda empresa independiente que quisiera entrar en el circuito y restricciones a la circulación de material y de películas. Sólo las compañías asociadas o autorizadas por el Trust pueden producir películas con su material y distribuirlas. La distribución fuera de la General Film, era considerada ilegal.

Este monopolio no impidió la aparición de algunos productores independientes del Trust, como Carl Laemmle, fundador de la IMP en 1909 y futuro presidente la Universal; William Fox, que posteriormente fundaría la Fox Film Company en 1915 o Adolph Zukor con su Famous Players-Lasky (1912), que comenzaron a producir y a distribuir películas fuera de la ley y se unieron para iniciar batallas legales contra el Trust, que violaba la ley Sherman antimonopolio.

²¹ DECORDOVA, R. (2001): *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. p. 8 Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=bAqT237X778C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
“It is a mistake to reduce the determinations of the star system to the initiative of a single individual or even a single firm (...) A theory of history that assumes this must ignore the complexity of the conditions that made the star system possible -and desirable- at a given time”

En esa época, lo más importante era la exhibición y el Trust no podía abastecer a todos los exhibidores con sus producciones por lo que éstos comenzaron a alquilar películas no autorizadas, la mayoría largometrajes frente a los cortometrajes del Trust, para satisfacer las demandas del público. Esto supuso otra batalla legal del Trust contra los exhibidores.

Los independientes buscaban diferenciarse del Trust y comenzaron a producir westerns, que rodaban en la Costa Oeste, por sus buenas condiciones meteorológicas y por la ausencia de las restricciones del Trust, que permitían rodar a bajo coste.²² Es esos momentos toda la producción se concentraba en la Costa Este (Nueva York, Nueva Jersey, Chicago), pero esa fuerte demanda de películas, además del mercado controlado por el Trust, llevó a los independientes a trasladarse poco a poco a un lugar en el que las condiciones climatológicas permitieran rodar en exteriores durante todo el año y que les permitiera alejarse de las tasas impuestas por el monopolio de Edison en Nueva York. El lugar elegido fue Hollywood, un distrito de los Ángeles, en California.

D.W. Griffith en 1910 ya había rodado el primer cortometraje en Los Ángeles y concretamente en Hollywood con la Biograph: *In Old California*; pero el primer estudio asentado en Hollywood fue fundado en 1911 por la Nestor Film Company, una productora fundada por David Horsley, que tenía su sede en Nueva York. El estudio fue creado en una antigua taberna, la Blondeau Tavern en Sunset Boulevard.

En 1915, con más de la mitad de la producción de los independientes concentrada en Los Ángeles, la pérdida de la hegemonía europea con el estallido de la Primera Guerra Mundial, y la disolución del Trust Edison en 1916 tras la pérdida del mercado internacional, la pérdida de las patentes y la pérdida de la batalla legal a favor de los independientes, el sistema de los grandes estudios, ya en Hollywood, comienza su historia.

Poco a poco, los independientes iban consolidando su lugar en Hollywood y tras numerosas fusiones y absorciones entre productoras, exhibidores y distribuidores, el sistema de los estudios, muy influenciado por el MPPC, quedó reducido a 5 grandes estudios de producción, exhibición y distribución, conocidos como los *Big Five* (Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Warner Bros. y RKO) y 3 estudios más pequeños, los *Little Three* (United Artist, Universal Studios y Columbia Pictures). A continuación, explicamos brevemente el origen de cada estudio.

En 1912, la Independent Motion Picture Company (IMP), de Carl Laemmle, se fusionó con otros productores para dar lugar a Universal Studios, presidido por

22 GOMERY, D. (2011): "Early Hollywood". El nacimiento de las estructuras de producción. En BRUNETTA, J. P. (2011): *Historia mundial del cine I: Estados Unidos I*. Ediciones AKAL, 111-133. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=UZttda_pQxIC&dq=hollywood+el+sistema+de+estudios+douglas+gomery&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Laemmle, y la empresa se trasladó a Hollywood siguiendo la tendencia de los demás estudios. Pocos años después, la ya fundada Famous Players Film Company, de Adolph Zukor se fusionó con la Jesse L. Lasky Feature Play Company, para dar lugar a la Famous Players-Lasky, una compañía de producción, que absorbería a la Paramount Pictures, una empresa de distribución fundada por W.W. Hodkinson en 1916. En 1926 Zukor compró la compañía de teatros de exhibición, Balaban y Katz, originaria de Chicago. Con esto, Zukor consiguió integrar la producción, distribución y exhibición bajo el poder de la Paramount y con ello, se convirtió en el primer modelo de integración vertical, que sería adoptado por el sistema de los estudios.

William Fox, empresario húngaro que comenzó su carrera como exhibidor, fundó en 1913, una empresa de distribución, la Greater New York Film Rental, y una productora, la Fox Office Attractions Company en Nueva Jersey, que se unirían en la Fox Film Corporation en 1915 y al año siguiente se trasladaría a la Costa Oeste. Fox siempre centró sus esfuerzos en la exhibición, departamento que conocía muy bien y que le proporcionó más beneficios que la producción para su compañía. Posteriormente, tras la crisis del 29 se uniría a la Twentieth Century Pictures de Darryl Zanuck y Joseph Schenk, para dar lugar en 1934 a la Twentieth Century-Fox Film Corporation.

En 1919, cuatro grandes nombres desde los inicios del cine (D.W. Griffith, Charles Chaplin, Mary Pickford y Douglas Fairbanks) crean la United Artists, una distribuidora con el objetivo de escapar del control de los grandes estudios que se formaron en esa época y de controlar sus propias carreras como creadores. Posteriormente permanecieron como empresa de distribución de muchas compañías de producción, siempre dando prioridad a los independientes.

La Warner Bros. fue un proyecto empresarial de los hermanos Harry, Albert, Sam y Jack Warner, que comenzaron adquiriendo salas de exhibición y terminaron creando su propia productora en 1918 en Hollywood, la Warner Bros. Pictures.

La Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), tuvo que esperar hasta 1924, tras un acuerdo impulsado por Marcus Loew, propietario de una cadena de teatros que proyectaban películas y espectáculos de vodevil, Loew's Theatres. Esta fusión se produjo entre la Goldwyn Pictures, fundada en 1916 por Samuel Goldfish y Edgar and Archibald Selwyn; la Metro Pictures Corporation, compañía fundada en 1915 por Richard A. Rowland como presidente y Louis B. Mayer como secretario y, posteriormente comprada por Marcus Loew en 1919; y, finalmente, la Louis B. Mayer Productions, creada por el propio Mayer en 1917, con un pequeño estudio de éxito en Los Ángeles. La MGM resultante tuvo como presidente a Mayer y como jefe de producción a Irving Thalberg, socio de Mayer y famoso por su buen ojo para producir éxitos. Ambos a la cabeza, hicieron de la MGM, un estudio de éxito y una verdadera fábrica de estrellas, siendo los mayores exponentes del *star system*.

Ese mismo año, los hermanos Harry y Jack Cohn, fundaron la Columbia Pictures, a partir de la CBC Film Sales Corporation, que fundaron junto con Joe Brandt en 1919. En un principio se dedicaban a producir y a distribuir las películas de bajo presupuesto que empezaron a introducirse en la doble función de los cines.

Y, por último, en 1928 llegaría la Radio-Keith-Orpheum, la RKO Pictures, producto de la fusión la cadena de teatros de vodevil y donde se proyectaban películas, Keith-Albee-Orpheum; los estudios Film Booking Offices of America (FBO), creada en 1919 y recientemente adquirida por Joseph P. Kennedy en 1926, que quería entrar en el negocio de la producción; y la compañía de radiodifusión Radio Corporation of America (RCA) de David Sarnoff.

Además de estos estudios encontramos algunos independientes destacables como el director David O. Selznick, que fundó en 1936 su propia productora, Selznick International Pictures, o Walt Disney que se mantuvo en la animación con The Walt Disney Company desde 1923.

Los Big Five constituyeron lo que se conoce como el *studio system*, el sistema de los estudios: una estrategia empresarial de producción de películas basado en tres pilares fundamentales: la integración vertical, los géneros y el *star system*.

La importancia de los estudios residía en el control de todo el proceso desde el guión de la película hasta la exhibición en las salas. Las compañías producían, distribuían y, lo más importante, exhibían sus películas en sus propias salas. Esto se produce porque en su mayoría, las *majors*, provienen de empresas de exhibición o eran creadas por antiguos exhibidores. Al ganar legalmente al Trust, estos exhibidores comienzan a producir sus propias películas sin necesidad de invertir de forma clandestina, para después exhibirlas en sus salas. Este modelo tenía su origen en las compañías francesas Gaumont y Pathé. Este modelo de monopolio en la exhibición, en un principio estuvo despalado por una ley de 1933 que reconocía la legalidad del monopolio, pero fue declarada anticonstitucional poco después.

Los estudios calcan los métodos de trabajo del modelo industrial, caracterizado por la especialización y la división del trabajo. Las formas de trabajo eran prácticamente iguales en todos los estudios. Realizadores, guionistas, técnicos e intérpretes conforman equipos de trabajo que quedan bajo la responsabilidad de un productor ejecutivo. Este sistema se basa en el modelo ya iniciado por el director y productor Thomas Harper Ince, uno de los creadores de este sistema, que en sus estudios en Culver City, California, diseñó un método de producción moderno y racional nunca antes visto en la industria. Controlaba muy bien los presupuestos y se ceñía a un guión previo muy detallado. Sus estudios estaban divididos por equipos que incluyen a directores y guionistas y estaban a cargo de un jefe de producción.

Ya Zukor impuso en sus estudios un primitivo sistema de producción, que incluía un gerente de estudio, el director y un departamento de puesta en escena. Zukor o Lasky daban el visto bueno y el estudio se encargaba de proporcionar todo lo necesario para la producción. Los gerentes del estudio programaban las películas con un año de antelación, los escenarios se reutilizaban y las estrellas iban de una película a otra, pero todo estaba controlado por el secretario de producción.²³

²³ GOMERY, D. (2011): "Early Hollywood". El nacimiento de las estructuras de producción. En BRUNETTA, J. P. (2011): *Historia mundial del cine I: Estados Unidos I*. Ediciones AKAL, 111-133. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=UZttda_pQxIC&dq=hollywood+el+sistema+de+estudios+douglas+gomery&hl=es&source=gbs_navlinks_s

Con este método, los estudios producen películas en serie y suministran cientos de películas al año para su exhibición en sus salas de todo el país. También encontramos productores independientes que se sometían a las tácticas abusivas de los estudios como la venta en bloque, ya comenzada por Zukor, o a ciegas, para dar salida a sus producciones menos prometedoras.

Pero los estudios también encararon problemas como el Código de Producción, según la cual se imponían una autocensura de carácter moral frente a las protestas de colectivos religiosos y de la ley.

Se va consolidando un sistema de géneros. El público asistía a las salas por las garantías que ofrecían los estudios, las estrellas o el género de la película. El desarrollo de códigos narrativos y técnicos que conforman los géneros hacen que el espectador se familiarice con los mismos, encuentre su género predilecto y vaya al cine con la seguridad de encontrar las mismas historias que tanto le gustan. Se consolidan algunos como la comedia burlesca con Chaplin, el western con John Ford, el cine de aventuras y capa y espada con Fairbanks, el cine fantástico con personajes como Drácula o Frankenstein, el cine de gansters, o la comedia musical con el coreógrafo Berkeley o la pareja formada por Fred Astaire y Ginger Rogers.

Durante los años treinta y cuarenta, la conocida como Edad de Oro de Hollywood, en lugar de existir un director general, se extendió la figura del director de unidad²⁴ que se encargaba de varias películas al año. Esto se produjo por la sensación de falta de nuevas ideas, consecuencia de una producción prácticamente en cadena con escasa originalidad en sus planteamientos.

El sistema de los estudios diseñó una maquinaria perfecta para hacer películas. Era una fábrica de sueños, puesto que producían obras de arte que ilusionaban al público, con estrellas que emocionaban y con las que viajaban a otras realidades, pero las creaban de una forma muy parecida a las fábricas de productos materiales.

La Gran Depresión afectó a los estudios como a cualquier otra industria y para atraer a al público a las salas, idean el programa doble formado por dos largometrajes (uno de ellos de serie B, procedentes de las compañías de películas de serie B con poco presupuesto como Monogram y Republic que conforman lo que se conoció como Poverty Row y los primeros años de Columbia), un cortometraje de animación, trailers, y los noticiarios. Además de juegos y la entrega de revistas de cine en las salas.²⁵

En 1938 se comenzaron a presentar las primeras denuncias contra los monopolios de las *majors*, por su control en todo el proceso y por los abusos a los independientes. En 1948 se dicta la sentencia antimonopolio y Paramount es la primera que debe abandonar sus salas de exhibición. Este fue el principio de una remodelación de todos los estudios que culminaría en 1959 y supondría el fin del sistema de los estudios tal y como se había desarrollado desde 1920. Aunque Hollywood vivió una de sus décadas más destacadas en los 50, el sistema cambió y se pasó a lo que se conoció como el Nuevo Hollywood.

²⁴ WYVER, J. (1991): La Era de los Estudios. En *La Imagen en Movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM). 101-111.

²⁵ *Ibidem*.

6.4. El *star system* de Hollywood: de actor a estrella

Aunque como hemos visto el *star system* comenzó a desarrollarse a partir de 1915 fue en los años 30 donde se sistematizó junto con el sistema de los estudios del que fue uno de sus pilares.

Es *star system* o sistema de las estrellas consistió en una práctica diseñada por los estudios de Hollywood para tener una plantilla fija de estrellas a su disposición y que consistía en un contrato a largo plazo y exclusivo, mediante el cual se hacían legalmente con el control de su trabajo y de su imagen, que construían y promocionaban hasta convertirlos en estrellas.

“En la época dorada un estudio era sus estrellas y estas eran lo que el estudio había querido que fuesen”²⁶. Eran creaciones del estudio, que las consideraba como bienes de producción, como los bienes de cualquier fábrica. Los estudios invertían grandes cantidades de dinero en ellos, en su imagen, en su promoción, en publicitarlos como cualquier otro producto para llegar al público y obtener un gran éxito en taquilla. Hubo un tiempo en el que las estrellas eran el bien más preciado para un estudio y todo giraba alrededor de ellas y de su imagen.

Pero antes de esa situación, los estudios tenían que conseguir a las estrellas. Como señaló en su momento Samuel Goldwyn, cofundador de la MGM, el mayor exponente del *star system* con la mayor colección de estrellas de Hollywood: “Dios creó a las estrellas. Es cosa de los productores encontrarlas” (*The Movie Stars*, de Richard Griffith, p. 25 citado en Dyer, 2001, p. 32). Para ello, los estudios crearon los departamentos de búsqueda de talentos y la figura del *talent-scout* o cazatalentos en los años 30.

El trabajo del *talent-scout* consistía en conseguir ver a una estrella en potencia y ponerla en contacto con los estudios para un posible contrato. Cada estudio tenía su propio *talent-scout*, que se hicieron muy conocidos en el mundo del espectáculo como el caso de Solly Baiano en la Warner o de Lucille Ryman y Al Trescony en la MGM²⁷. Los *talent-scout* viajaban por todo Estados Unidos en busca de la nueva estrella. Iban a teatros, a espectáculos de vodevil, a clubes, tenían contacto con Broadway, con la radio, o simplemente encontraban a la nueva estrella en la calle o en un café de Hollywood, como fue el caso de Lana Turner.

Y fue por estas historias contadas por unos y otros sobre actores y actrices descubiertos por las calle, por las que se forjó la idea de que Hollywood estaba abierto a todo el mundo. No hacía falta nada más que belleza, personalidad y carisma para convertirse en un estrella como las que se veían en las salas de cine y en las revistas. Este mito de que todo el mundo puede convertirse en estrella fue alimentado por el

²⁶ MOIX, T. : La Edad de Oro del Star System. En: *La Gran Historia del Cine*. Blanco y Negro. ABC. 906-919. p. 906

²⁷ MCDONALD, P. (2013): *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. Estados Unidos: Columbia University Press. p.42 Recuperado de: https://books.google.es/books?id=tb03BAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

mismo Hollywood, para dar una sensación de cercanía, de accesibilidad que atrajera al público hacia su mundo, su modo de vida y, más importante, al de sus estrellas.

Pero vendían esa idea a la vez que era bien sabido que no todo el mundo podía entrar en la fábrica de sueños. Era de nuevo una contradicción de las tantas que rodeaban a Hollywood y a sus estrellas. Todo era posible, pero a su vez imposible. Eran accesibles pero inaccesibles y los estudios se movían dentro de este juego. “Todo alienta, pero al mismo tiempo todo descorazona” (Morin, 1964, p. 58) Todo el mundo o nadie pueden ser estrellas. Es el mito del sueño americano. Hacer creer que todo es posible, cuando no es así.

El mito del éxito, particularmente en el *star system* intenta armonizar distintos elementos contradictorios: que la normalidad es el sello de la estrella, que el sistema premia el talento y la “singularidad”; que los golpes de suerte, al alcance de cualquiera, tipifican la carrera de la estrella, y que el trabajo duro y la profesionalidad son necesarios para el estrellato²⁸

De acuerdo con esto, no había fórmula posible para alcanzar el estrellato, para ser captado por un *talent-scout* en medio de la calle. La belleza y el carisma no eran suficiente, ni siquiera el talento para la interpretación, ya que había estrellas sin alguna de estas características y aspirantes a estrellas que reunían estas características pero se quedaron a las puertas. Muchos de los manuales de la época sobre cómo ser una estrella hablan del “don de la gracia”²⁹, de la suerte, de la chispa, en un intento por definir “aquella cualidad indefinible, pero del todo determinante, cuya posesión o carencia decidía el fiel de la balanza entrar en la lista de los grandes o quedar excluido de ella: la llamada cualidad estelar o *star quality*”³⁰

Los cazatalentos y la maquinaria del *star system* se dedicaban a encontrar y a pulir estas cualidades estelares para dar lugar a la estrella de los estudios.

Otras formas de conseguir un contrato con unos estudios era a través de concursos de belleza organizados por *Cinémonde*, revista francesa de cine, a través de los cuales se podía llegar a Hollywood y consiguiendo el título de Miss Universo, se conseguía un contrato de *starlet* con un estudio. Una *starlet* era, según Edgar Morin, una etapa entre la *pin-up* o artista sin nombre y sin identidad que exhibía su cuerpo y su belleza en fotografías anónimas y la estrella consagrada, siendo estas las tres etapas para convertirse en estrella, que pasan del desconocimiento, de la *pin-up* al reconocimiento mundial de la estrella. La *starlet* era una aspirante a estrella, en ocasiones sin contrato, que buscaba hacerse un nombre en el mundo del cine con su belleza, su juventud y su personalidad en construcción por parte del estudio. (Morin, 1964).

²⁸ DYER, R. (2001): *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 61

²⁹ MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. p. 59

³⁰ MOIX, T. : La Edad de Oro del Star System. En: *La Gran Historia del Cine*. Blanco y Negro. ABC. 906-919, p. 910

El *talent-scout* de Hollywood se dedicaba a captar nuevos aspirantes a *starlet* y a estrella. Paul McDonald en su obra *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities* de 2013, hace un recorrido detallado desde que el aspirante capta la atención del cazatalentos hasta la construcción de la estrella.

Una vez captada la estrella en potencia, eran llamados para leer una escena para el cazatalentos que podrá entonces decidir si el candidato pasa a los estudios para hacer una prueba. Las pruebas consistían en escenas preparadas por los *drama coach* o responsables de actuación. Tenía una prueba muda y posteriormente, una de sonido. Tras esto el director de casting decide quien recibe un contrato con la aprobación final del jefe de producción.

Una vez firmado el contrato por siete años, ofrecían salarios de 75 a 250 dólares a la semana y un período de prueba de siete meses, en el que la nueva estrella debía demostrar a los estudios si valía la pena seguir invirtiendo en ella, según los resultados en taquilla de sus primeras apariciones y las cartas de fans que recibía, según el Departamento de *Fan Mail* o correo de fans que poseía el estudio. (McDonald, 2013, p. 42-43)

Los contratos durante el período de los estudios eran muy estrictos en cuanto a las cláusulas sobre el trabajo, la imagen y la vida pública de los actores. Una vez que el actor firmaba con el estudio, pasaba a formar parte de una maquinaria que diseñaba para controlar todos los movimientos del trabajo y prácticamente la vida de los actores; incluso algo tan simple como su nombre, estaba a merced del estudio.

Con los contratos los estudios se aseguraban a la estrella y planteaban numerosas obligaciones y condiciones para evitar cualquier tipo de imprevisto. Ante estas condiciones, las estrellas añadían cláusulas sobre su vestuario, peluquería, directores preferidos, el orden y el tamaño de los créditos, los primeros planos por película y otras notas confidenciales que se fueron haciendo públicas en algunos artículos como “Crazy contracts of the stars” (Los contratos locos de las estrellas), publicado en *Motion Picture* en 1946, en los que se exponían lo más loco que se encontraba en los contratos de las estrellas favoritas del público³¹. Era un acuerdo entre estrella y estudio, y aunque la estrella tenía mucho que decir y pedía cada vez más control sobre su imagen, los estudios controlaban sus carreras.

Según el contrato, los actores estaban obligados a trabajar en las películas que el estudio dictaba; aunque no estuvieran interesados en los papeles y los estudios también podían disponer de la estrella para que trabajara en la película de otro estudio tras un acuerdo económico, puesto que la exclusividad era una parte fundamental de los contratos de cara a la competencia con otros estudios. Eran moneda de cambio que los estudios utilizaban a su antojo según sus intereses empresariales.

Además de esto con la firma del contrato comenzaba un período de aprendizaje en el que se empezaba a modelar la imagen de la nueva adquisición. Eran clases de dicción y oratoria, de baile de canto. También etiqueta, movimiento, equitación,

³¹ GAINES, J. (1991): *Reading stars Contracts*. En *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law*. University of North Carolina Press. 143-153 Recuperado de: https://books.google.es/books?id=3ybCccs8mckC&hl=es&source=gbs_navlinks_s

esgrima, natación, boxeo, literatura e idiomas en el caso de las estrellas europeas adquiridas por Hollywood, que pasaban a ser nuevamente *starlets* para adaptarse a la producción de Hollywood. (Morin, 1964, p. 61) También estaban disponibles consejos de moda y maquillaje. Cambiaban también su físico según los intereses del estudio en quirófano, con maquillaje, peluquería, etc. Era una reeducación completa física y personal sin dejar ningún cabo suelto y con la aprobación del estudio. Se le enseñaba a convertirse en la estrella que el cazatalentos había visto. (McDonald, 2013, p. 42-43)

Tras el aprendizaje y su transformación se vuelven a hacer pruebas de cámara y comienza a actuar en papeles secundarios o en películas de bajo presupuesto como una prueba. Se le crea una personalidad que empieza a promocionarse en los medios junto con las primeras fotografías. Si la taquilla respondía bien y llegaban a un número mínimo de cartas de parte de los fans, se aumentaban los sueldos a grandes sumas, sólo comparables a los de los ejecutivos de los estudios, y pasaba a ser protagonista de su propio romance en la pantalla como mayor forma de promoción, a la vez que comenzaban a difundirse los primeros datos sobre su vida privada. “La apoteosis: el día en el que los fans desgarran sus ropas. Es una estrella” (Morin, p. 63)

A partir de ese momento, el estudio rentabilizaría su inversión hasta que le fuera posible, incluso más allá de los siete años legales de contrato. Entre los estudios se extendió la práctica de utilizar la cláusula de suspensión a la estrella, según la cual si una estrella no quería trabajar en la película que le fuera asignada, ésta dejaría de cobrar y se le ampliaría el tiempo de contrato por el tiempo no trabajado. Según esto, productores como Jack Warner asignaban a la estrella un papel de menor nivel, que sabía que iba a rechazar, para ahorrar costes y poder extender su tiempo de contrato con el estudio. Esta práctica abusiva, que mantenía atrapados a las estrellas, dejó de usarse cuando la actriz Olivia de Havilland demandó a la Warner por que su contrato se extendió hasta nueve años. Con esto los estudios perdieron su poder de suspensión en 1944. (Gaines, 1991, p. 152)

En el *star system* las estrellas eran vistas como productos y no como trabajadores. Aunque a partir de los años 30 se empezaron a crear sindicatos, uniones de trabajadores y organismos como la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, que representaban a todos los profesionales del sector, incluidos los actores, que no marcó ninguna diferencia para los trabajadores contra los estudios: a menudo eran las mismas estrellas las que se enfrentaban a los estudios en los tribunales.

Con el fin del sistema de los estudios en los años 50, se puso fin a la contratación a largo plazo y poco a poco el *star system* como fábrica de las estrellas en su época dorada fue desapareciendo para una mayor autonomía de la estrella y su carrera.

6.5. La construcción de la imagen: la estrella como actor, personaje y producto de marketing

Los estudios, como creadores de estrellas, debían asegurarse de que esos jóvenes bellos, carismáticos y con el aura necesaria para ser estrella, se convertían en lo que el estudio y el público buscaban. Debían trabajar en el diamante en bruto para conseguir

un producto final que sacar al mercado. Eran un producto más dentro de la lógica del mercado, sometidos a la oferta y la demanda, y a la publicidad.

Pero al mismo tiempo que productos, eran mitos vivientes, héroes y heroínas únicos, objeto de los sueños del público que asistía a las pantallas. Morin se refiere al *star system* como “fábrica impersonal de personalidad” (Morin, 1964, p. 67). Esto supone una vez más una dialéctica dentro de la cual se inscribe la estrella. deCordova corrobora esta apreciación señalando que, aunque los estudios se asemejen a una fábrica en cadena, creaban entes individuales. Y es que, en efecto, dentro de la mecánica industrial de producción, se construían identidades míticas, diferentes unas de otras tanto física como personalmente por algún rasgo, que las hacía únicas e inigualables, pues de lo contrario serían fácilmente reemplazables por otro producto. “Estrella-diosa y estrella-mercancía son dos caras de la misma realidad” (Morin, 1964, p. 167).

Este desarrollo de la personalidad mítica suponía una construcción total de la imagen física, personal y pública de la estrella, que hacían de la estrella, además de actor, personaje público y producto de marketing.

En cuanto al aspecto físico, ya hemos comentado que la belleza y la juventud eran los primeros rasgos característicos de la estrella. Un rostro bello, un buen físico y una edad comprendida entre los 20 y 25 en el caso femenino y entre 25 y 30 en el caso masculino, era suficiente para que los estudios pudiesen trabajar en la imagen. Se detectaban los puntos fuertes de la estrella y alrededor de ellos se construía su imagen. Aunque no siempre era ese caso, en ocasiones, un rasgo aparentemente imperfecto, un defecto, podría convertirse en la mejor seña de identidad de la estrella si se explotaba con sabiduría. Moix destaca el caso de Joan Crawford, que potenciaba su anchura de hombros gracias a la labor del departamento de vestuario³². Todo estaba perfectamente medido, todo era artificial.

El departamento de maquillaje y peluquería tuvo mucho que ver en la transformación casi irreconocible de las estrellas. El maquillaje, que era en un principio su máscara o una necesidad técnica para la iluminación, pasó a ser asimilado como su verdadero rostro de cara al público. El exceso de maquillaje daba a la estrella una nueva personalidad, que pasó a ser la propia. Cada estrella tenía asignado su tipo de maquillaje sea cual sea la situación, sea dentro o fuera de la pantalla. Esto facilitó la asimilación estrella-personaje, pues ambos tenían una apariencia similar. Este maquillaje pasó a identificarse con la estrella, que nunca se dejará ver en público sin este maquillaje y sin ese peinado que ha pasado a ser parte de ella. Destaca la labor de Max Factor, cosmetólogo polaco, que maquillaría a todas las estrellas con su marca de cosméticos especializada en cine y con sede en Hollywood. De él nacerían los modelos de maquilladores profesionales.

³² MOIX, T. : La Edad de Oro del Star System. En: *La Gran Historia del Cine*. Blanco y Negro. ABC. 906-919.

La estrella debía estar siempre perfecta para fomentar esa idea de mito, de estar por encima de los mortales. El actor Jean Marais dirá que “un artista no tiene derecho a enfermarse, no tiene derecho a tener mala cara” (Citado en Morin, 1964, p. 51)

Lo mismo ocurre con el vestuario. Las estrellas, comenzarán a vestir las grandes marcas en pantalla para diferenciarse de los figurantes. Eran piezas de alta costura creadas especialmente para ellos, que continuarán vistiendo en su día a día. Se convirtieron en la definición de la elegancia y del buen gusto. Siguen la moda y al igual imponen reglas, las rompen a su antojo, convirtiéndose en referentes en todo el mundo. “Hollywood como árbitro de moda” (Dyer, 2001, p. 57). Al igual que ocurre en la actualidad y con todo lo que rodea a las estrellas, las marcas que visten a las estrellas comenzarán a identificarse con esa estrella, al igual que la estrella se impregnará de los valores de esa marca. Esta ley será clave para futuros contratos publicitarios.

Pero las estrellas, en ese intento por parecer mortales y gente de la calle, cultivan un vestuario más relajado (vaqueros, camisetas) pero igualmente pensado y cuidado para conseguir ese efecto. Esa misma tendencia creó el estilo “estrella que no quiere parecer estrella”. Las famosas gafas negras con las que las estrellas buscaban ocultarse, pasaron a ser sinónimo del estrellato (Leo Rosten, *Hollywood*, p. 45-46 citado en Morin, 1964, p. 56). Las estrellas cultivan un estilo entre la ostentación y lo simple para llegar a parecer inaccesibles y elegantes, pero aún así conectar con el público.

Se extiende la idea de que las estrellas, en especial las mujeres, deben parecer siempre jóvenes, mantener la belleza a la que tiene acostumbrado al público, por ello, llega un momento en el que el maquillaje e incluso la cirugía se convierten en determinantes para el mantenimiento de esa juventud, para así poder estar en la cima durante más tiempo. En el caso de las estrellas masculinas, la edad pasó a ser sinónimo de hombre experiencia, lo que se usó para crear nuevos tipos de personajes. Cuando dejan de parecer juveniles, a pesar de los muchos intentos, las estrellas se retiran en silencio, manteniéndose el recuerdo de lo que en su día fue y seguirá siendo. Con el tiempo esto cambiará aunque esta obsesión por la belleza y la perfección, especialmente exigente con las mujeres, se mantendrá hasta nuestros días.

Pero además de la imagen física, los estudios también fabricaban la personalidad de la estrella. Debían ser modelos de conducta cultivados, inocentes, buenos, como al final terminan siendo los personajes que interpretan. Las estrellas son objeto de admiración, referentes para el público y los estudios se preocupaban de mantenerlo así.

Se construía una vida alrededor de ellos: grandes mansiones en Hollywood, coches, mascotas, joyas, viajes, e incluso sus relaciones, sus salidas sociales, su estilo de vida eran controladas por los estudios. Todo se hacía de cara a la galería y siempre mezclando la opulencia con la simplicidad para mantener esa dialéctica de lo cotidiano, y lo divino y artificial.

Pero esta imagen física y personal se construía con el objetivo de ser pública, de ser promocionada y vendida a través de grandes estrategias publicitarias. El departamento de publicidad de los estudios pasó a ser fundamental en la carrera de una estrella. Los estudios moldeaban esta imagen según sus necesidades y las demandas de los fans. Morin se refiere al estrella como una “gloriosa servidumbre (...) La estrella pertenece más a sus admiradores que éstos a la estrella”³³. La vida de las estrellas dejaba de ser de su propiedad y se convertía en propiedad pública. A pesar de dar una imagen de completa y total libertad para vivir su vida, las estrellas estaban atrapadas en una vida que habían montado para ellos y que debía ser igual y acorde con las historias contadas en las pantallas de las que ellos eran los protagonistas. Se cuenta que Buster Keaton no podía reírse nunca en público y que la actriz que interpretaba papeles de ingenua, sólo podía dejarse ver con su madre, mientras que la *it girl* se paseaba por los clubes más exclusivos acompañada de hombres elegidos por la propia productora. (Morin, 1964, p. 69.).

Todas estas estrategias se llevaban a cabo para ser publicadas en la prensa. La vida privada de las estrellas se convertía en el material de lectura de medio mundo, como si de una historia como las que ellos protagonizaban en el cine se tratara.

Richard deCordova habla de cuatro fases en el conocimiento de la estrella: en primer lugar encontramos el discurso sobre la actuación y sobre la personalidad, que se centran en la labor interpretativa de los actores y su trabajo en la pantalla. Posteriormente, a partir de 1913 comenzó a hacerse pública la vida de esos actores fuera de la pantalla. Es el discurso de las estrellas que comenzaba a ser controlado por los estudios para alimentar su imagen. Este discurso encontrará su mayor exponente en el discurso del escándalo. Los rumores y los cotilleos daban la impresión de ser información confidencial que el estudio no quería sacar a la luz, lo que reforzaba la sensación de veracidad y de conocimiento real de la estrella, aunque la mayoría fueran provocados por los mismos estudios para dar que hablar sobre la estrella y publicitarla. En ocasiones eran también los mismos actores los que protagonizaban esos escándalos no buscados que podían acabar con sus carreras. (deCordova, 2001)

En estos dos últimos discursos se centraba la labor publicitaria de los estudios y la misma prensa. Más de 500 periodistas en Hollywood se dedicaban únicamente a escribir sobre las estrellas y sus vidas.

Las reinas de la prensa del corazón de Hollywood en el momento eran Louella Parson, guionista y columnista en varios periódicos y programas de radio sobre cotilleos. Su palabra pasó ser sagrada para muchos y su gran habilidad para enterarse de todo lo que ocurría antes que los demás pasó a la historia. Hedda Hopper su rival, era una actriz del mudo que comenzó a escribir su columna “Hedda’s Hopper Hollywood” para *Los Angeles Times* y Sheilah Graham, con su columna “Hollywood Today”. Un comentario suyo podía destruir carreras. Ahí destacamos el poder de la prensa en esos momentos de ausencia de la televisión. Eran temidas por los actores y queridas por el público, pero sin duda, eran respetadas por los estudios porque una palabra suya podía

³³ MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 69

afectar a las carreras y las imágenes de las estrellas, algo de lo que se beneficiaban, pero también les podía perjudicar.

Paul McDonald señala que la principal diferencia entre los artistas populares y el *star system*, no se basa sólo en lo que se sabe de las estrellas, sino también en los tipos de conocimiento que son adecuados para hacer que las estrellas sean conocidas (McDonald, 2001, p. 221) y de las estrellas se daba a conocer todo. No había filtro, salvo el impuesto por los estudios, que no siempre funcionaba. Familiares, parejas, todo entra dentro del contenido de la prensa.

Cabe mencionar el fenómeno de las parejas de cine como reclamo publicitario. Cuando surgía una relación entre actores, los estudios las explotaban para darle publicidad a la estrella y si no surgía, se creaban esos rumores según sus necesidades. Creaban historias de amor similares a las que las estrellas protagonizaban en el cine. No todo el mundo estaba al nivel de las estrellas. Se les buscaban parejas de élite, aristócratas, millonarios, gente de cine o otras estrellas del estudio. Los fans estaban pendientes de esas relaciones que vivían como propias. “Douglas Fairbanks y Mary Pickford, los únicos monarcas que había tenido Estados Unidos”³⁴. También ocurrió con otros casos como el de Greta Garbo y John Gilbert, Vivien Leigh y Laurence Olivier o Clark Gable y Carole Lombard. Pero la prensa tenía predilección por el drama y los problemas. Los divorcios y las separaciones pasaron a verse como algo inevitable en Hollywood, debido a la excesiva atención mediática y al ritmo de vida. Este tipo de escándalos afectó a la carrera de algunas estrellas, pero en general el público seguía los vaivenes de sus relaciones y seguía siendo fiel “a condición de que la estrella permaneciera fiel a la gran cita de amor colectivo de las salas de cine” (Morin, 1964, p. 76)

Además de estas técnicas de publicidad, aparentemente no buscadas por los estudios, como son los rumores, los escándalos, etc. encontramos otras formas de promoción organizadas abiertamente por los estudios para crear la imagen pública de la estrella. Son los anuncios para la prensa, biografías, las campañas publicitarias, las fotografías, los estrenos y festivales o las mismas películas.

Richard Dyer, se refiere a las películas como “vehículos para la estrella” (Dyer, 2001, p. 87). Todo en la película tenía el objetivo de hacer brillar a la estrella, ya que era lo que el público quería ver cuando iba al cine. Al igual que la película se impregnaba de la esencia de la estrella, la misma película contribuía a la imagen pública de ésta como una forma más de promoción. Lo mismo ocurre con las críticas y los comentarios sobre las estrellas, que creen reflejar la opinión del público, pero sin embargo también contribuyen a la construcción de esa opinión, de esa imagen, puesto que salvo las apariciones públicas y las películas, lo escrito en la prensa es el único contacto que tiene el fan con el mundo de las estrellas y lo toma como referencia para emitir sus juicios.

³⁴ BOGDANOVICH, P. (2009): *Las estrellas de Hollywood: Retratos y Conversaciones*. (trad. Mónica Rubio). Madrid: T&B Editores. p. 51

Destaca también la fotografía como la forma más directa de promoción consentida por todos. La estrella por contrato tenía programadas una serie de sesiones fotográficas en estudios para conseguir una carta de presentación que enviar a la prensa mundial. Las estrellas posaban delante de profesionales como Clarence Sinclair Bull, George Hurrell o Ruth Harrite Louise. Todos ellos trabajaron para el estudio de fotografía de la MGM y contribuyeron a crear esa imagen de glamour y sofisticación que rodeaba a la Edad de Oro de Hollywood gracias a su trabajo con los retratos de estudio.

Depende de la imagen que se buscaba dar de la estrella, destacaban un tipo de fotografías u otras. En los primeros años de Hollywood se buscaba dar esa imagen de dioses, de perfección en lugares impersonales en los que la iluminación los convertía en seres fantásticos. Pero posteriormente a partir de los años 30 se buscó mezclar esa imagen mítica con su lado más familiar, más humano, con fotografías más casuales en sus casas, relajándose entre tomas, en una entrevista, divirtiéndose con sus compañeros de reparto. Pero esas fotografías seguían sin dejar nada a la improvisación, todo estaba supervisado por el equipo de maquillaje, vestuario y publicidad. Era la tendencia de simplicidad rodeada de glamour y perfección. Las fotografías firmadas pedidas por los fans se convirtieron en un regulador del éxito de una estrella.

También destaca la importancia de los festivales, que se convierten en verdaderos escaparates para las estrellas. Son de las pocas apariciones además de los estrenos en los que la estrella pisará el mismo suelo que los fans o mortales. El vestuario, la entrada, la amabilidad con los fans, todo cuenta para transmitir esa imagen de ser divino que llega a la tierra. Era el momento para los fans y los medios de comprobar si todo lo que veían en las películas, en las revistas se correspondía con la realidad o con la imagen que querían transmitir. Debe parecer espontáneos, atractivos, felices, cercanos pero a la vez distantes. Todo estaba planeado para dar esa imagen.

Por el estilo de vida ostentosa de las estrellas, llena de fiestas, estrenos, viajes, yates, aventuras amorosas, no daba la impresión de que su vida fuese un trabajo. Los medios no hablaban en ninguna ocasión del trabajo de las estrellas como intérpretes, sino de con quien había ido al estreno y dónde pasó las vacaciones el mes pasado. Por ello, eran reclamos publicitarios ideales, eran modelos de consumo. El estilo de vida de las estrellas atraía a los fans como si de un sueño se tratara y todo lo que ellos tocaban o publicitaban adquiría automáticamente su valor y por tanto valor para el público.

Los discursos de las estrellas se centran continuamente en las estrellas como gente que aparece en la pantalla o que tienen vidas relativamente fantásticas, fuera de la escena. Las estrellas continuarán mostrándose como ídolos de consumo, mientras se siga considerando que su estilo de vida implica el disfrute de un yate cada año en Cannes, ser bellos, conocer y casarse con otra gente hermosa³⁵

Pero este éxito escondía excesos, decadencia, despilfarro, tragedia, que era de lo que hablaban la mayoría de las revistas y que los estudios intentaban controlar. Las muertes trágicas o el destierro de muchas estrellas mostraban lo que había detrás de toda esa fábrica de sueños. Había muchos que cayeron en el olvido por su envejecimiento, por perder esa chispa que el público y los productores habían visto, por algún escándalo,

³⁵ MCDONALD, P. (2001): Volver a conceptualizar el estrellato. Capítulo complementario en *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 239-240

etc. Se escribían artículos sobre los suicidios, las muertes en condiciones extrañas o simplemente se recordaban rostros que un día fueron estrellas: “Tragic Mansions” o “They, too, were stars” son algunos ejemplos (Dyer, 2001, p. 66)

A partir de los años 30, con la crisis del 29, las películas se hacen más complejas y verosímiles, más reales, más psicológicas de acuerdo con el modelo burgués, según Morin. Se mezcla el realismo con la fantasía del cine y eso hace que la identificación con el personaje, con la estrella, sea más fuerte. En ella proyectan su psicología, sus miedos a cosas como la muerte. De ahí surgirá la inmortalidad de los personajes y el *happy end* que destaca en las producciones de esos años. De acuerdo con esto, la imagen que se vende de la estrella cambia. La estrella deja de ser diosa para ser más sencilla, más mortal. Pasan a vivir en familia, se casan con “mortales”, tienen hijos, hacen tareas domésticas, etc. Aunque mínimamente, se acorta la distancia entre el público y la estrella, que se convierte en alguien más cercano, más cotidiano, más parecido a la gente del día a día que va a ver sus películas, pero siempre sin perder su halo de perfección y divinidad. Son “menos marmóreas pero más conmovedoras, menos sublimes pero más queridas” (Morin, 1964, p.38)

Más tarde, en la década de los 40, tras la Segunda Guerra Mundial, con la falta de asistencia a las salas y la llegada de la televisión, el cine además de implantar el color, vuelve a las aventuras épicas y a las grandes historias de héroes y heroínas erotizadas como forma de atraer al público a las salas. La estrella vuelve a ser ese ser distante; dioses y diosas que se convierten en mitos eróticos para el público, como Brigitte Bardot o Marilyn Monroe.

Esto muestra el *star system* y su modo de moldear la imagen de la estrella, que “parece regulado por un termostato: si la humanización que devuelve a la estrella al nivel de los mortales roza demasiado cerca la vida cotidiana, un mecanismo restablece la distancia; la estrella vuelve a tomar altura” (Morin, 1964, p. 36) A finales de los 50, la imagen de la estrella se vio afectada por el fin del sistema de los estudios, y el *star system* como tal dejó de existir, pero la esencia de la imagen de la estrella como algo construido permaneció.

Toda esta construcción de la imagen era labor de los estudios, pero siempre siguiendo los dictados y las respuestas de un público que podía decidir tanto como los productores y la prensa el destino de sus dioses.

6.6. El culto a las estrellas: la relación con el público

“La lectura de las imágenes de las estrellas en términos de poseedores de sentido o entes significantes implica que existe alguien para quien las estrellas poseen sentido y significación” (McDonald, 2001, p. 231) Es el público, los espectadores, los fans que hacían cola para ver la última película de sus estrellas favoritas y que lloraban la muerte de sus ídolos. Aún siendo el factor más olvidado frente a los estudios o las películas, es la otra mitad en el nacimiento de la estrella. La imagen de la estrella era una constante conversación entre los estudios y el público y, como resultado, asistíamos a numerosas versiones de esas estrellas. “El *star system* nunca crea a la estrella, pero propone el candidato para la elección y ayuda a mantener la aprobación de los electores” (Francesco Alberoni en *The Powerless Elite*, p.93, citado en Dyer, 2001, p. 36)

La estrella y el público se influenciaban mutuamente. El público, como hemos señalado anteriormente, decide quien recibe el título de estrella en un contexto social determinado y la estrella reflejo de esa decisión, cambia la forma en la que el público va a al cine y ve las películas e influye en sus decisiones cotidianas.

Y es que las estrellas reflejan la sociedad del momento. Son consecuencia e influencia de la sociedad en la que se inscriben. Definen roles, comportamientos sociales, lo que los convierte en referentes para el público. Hay autores como Dyer que afirman que las estrellas en ciertas épocas han servido para mantener vivo el sueño americano o para reafirmar el status quo. (Dyer, 2001, p. 56) Al igual que con la moda y la publicidad, las estrellas reflejaban lo socialmente aceptado, lo establecido, pero en ocasiones jugaban con los límites y se convertían en pioneras del cambio social, que era seguido por el público y pasaban a ser algo integrado en el día a día. Hay otras que se situaban en una postura contraria a lo establecido y también se convertía en un tipo social en un tipo de estrella, aunque contraria a esto.

Las estrellas eran vistas como seres supremos que tenían todas las respuestas. Eran ejemplos de gusto, de elegancia, de perfección, de buen hacer. Sus vidas eran de ensueño. Eran referentes sociales y personales, y para los fans se convierten en dioses, en objetos de culto y de adoración, como si de una religión moderna se tratara. El *star system* producía dioses de la misma manera que una fábrica producía bienes de consumo. “En todas las partes donde hay una pantalla blanca en una sala negra, se ha instalado una nueva religión” (Morin, 1964, p. 27)

Esta nueva religión y adoración del fan defendida por Morin, tiene su origen en la identificación y en la proyección tanto dentro como fuera de la pantalla. O bien el público proyecta a su pareja ideal u objeto de deseo y atracción en el personaje de la pantalla, que como hemos visto, es también el personaje-estrella de la vida fuera de la pantalla, o bien proyecta su vida ideal, su yo ideal que hace que se identifique con la estrella. Quiere ser como ella, vivir como ella y la toma como referente para sus decisiones cotidianas. Según Morin, este fenómeno se produce con mayor intensidad entre las fans femeninas y el público adolescente o de la misma edad que las estrellas. Las estrellas femeninas son más populares, más diosas, más alejadas de la realidad por la excesiva construcción de su imagen a la que se someten. Se convierten en objeto de atracción masculina y de adoración femenina. El culto a las estrellas masculinas es intenso como objeto de atracción femenina, pero por lo general menos intenso por los fans masculinos, son modelos de conducta pero no seres míticos ni objeto de adoración.

La identificación es más intensa fuera de la pantalla. Se busca imitar la vida de las estrellas y la estrella se pone a la altura de lo que los fans esperan que sea su vida, igual a la de los héroes de la pantalla. “No es estrella sino por las potencias de proyección que la divinizan” (Morin, 1964, p. 120) Es la adoración del fan la que crea a las estrellas y la que las somete a esa asimilación personaje-estrella. El fan proyecta su yo ideal y se identifica con el personaje de la pantalla, pero ese personaje se ve materializado en el actor o actriz e influenciando por él, al igual que el actor asimila características propias del personaje. De ahí surge la estrella, por tanto el fan verá y

proyectará en la estrella, en su vida fuera de la pantalla la materialización de la vida soñada que comenzó en las pantallas de cine. De ahí surgirá el mito de la estrella.

Hay estrellas con las que el admirador no es capaz de identificarse y de proyectar su vida por la fuerte distancia que las separa de la realidad. Son las estrellas dioses, que simplemente son objeto de adoración distante. Son las estrellas primitivas. Es sobre todo a partir de los años 30 cuando comienzan a aparecer esas estrellas más reales y cercanas, pero que seguían siendo la imagen de la perfección y la belleza. Esos son los dioses que se acercan a los fieles y que son objeto de esa identificación por parte del fan. El *star system* explota ese tipo de estrella que atraerá a mucho más público y generará mucho más beneficio por la fidelidad de los fans.

Aquí se crea la dialéctica de lo real y lo divino. Los fans saben que son actores interpretando un papel en el cine y en sus vidas, pero aún así los ven como algo más allá de la realidad y los adoran. La identificación y proyección están en la base de esto, al igual que en la base suspensión de la incredulidad cuando van al cine. Se creen las historias de los personajes, al igual que se creen la vida de las estrellas, porque con la estrella tienden a ser lo mismo.

Este amor y adoración del fiel, se materializa en prácticas casi religiosas como el correo de los fans, que pueden considerarse oraciones y ofrendas a sus ídolos y los clubs de fans que comenzaron a inaugurarse en los primeros años del *star system*.

El departamento de correo de los estudios se dedicaba a medir la fama de las estrellas a través del correo de fans que recibían y la cantidad de fotografías firmadas que pedían. Esas cartas reflejaban la admiración y el amor de los fans. Algunas eran verdaderas oraciones en las que el fan se confesaba y le pedía consejo a la estrella como guía de conducta. La estrella por exigencias del estudio debía mostrarse amable y comprensivo con los fans y contestar a esas cartas con consejos, historias o reglas vitales que les fuesen de utilidad. Algunas de esas cartas estaban acompañadas de regalos que esperaban ser correspondidos con una fotografía firmada o con gestos de agradecimiento. Esto da imagen de cercanía, de realidad y de interés verdadero por el fan y sus problemas reales, que muy lejos quedan de sus aventuras en la pantalla. La estrella se convierte en un amigo más.

Alrededor de un estrella concreta se forman los clubs de fans. Cada uno tenía sus reglas y su organización. Algunos estaban abiertos a todos y otros tenían un proceso de admisión muy estricto. La estrella en ocasiones visitaba los clubs, para relacionarse con sus fans, contestar a sus preguntas y agradecer su labor. Otras veces eran los fans los que organizaban excursiones a Hollywood o a los festivales donde su ídolo iba a hacer acto de presencia. Los festivales y los estrenos eran los únicos momentos en los que los fans podían ver en directo a su ídolo y eran verdaderos momentos de manifestación divina y se daban momentos de exaltación colectiva. Esta histeria se producía también en momentos de pérdida de los ídolos, que los fans lloraban como si de un familiar se

tratara o algunos incluso se quitaban la vida como el caso de las varias chicas que se suicidaron tras la muerte de Rodolfo Valentino, uno de los primeros galanes del cine.

Quitando este tipo de manifestaciones, lo único que le quedaba al fan eran las películas y lo publicado en la prensa especializada en Hollywood, que se convierten en pequeñas reliquias de las estrellas. Los cotilleos, las entrevistas dan la sensación de conocer a la estrella, sus gustos, sus aficiones, sus movimientos. Conocen todo lo publicado sobre sus favoritos, incluso llega a ser un requisito para entrar en algún club de fans (Morin, 1964)

Ese amor profesado por el fan no es mutuo ni espera serlo. El fan sabe que lo único que puede esperar de su ídolo son respuestas o pequeñas manifestaciones de agradecimiento y de apoyo, casi nunca personalizadas y siempre dirigidas a los fans como colectivo. Es una adoración, un amor con condiciones. Al fan no le importa ese amor no recíproco, ni las continuas aventuras amorosas de sus ídolos, mientras siga respondiendo a sus cartas y siendo el mismo que el fan admira. Cuando eso no ocurre o cuando hace daño a su propia imagen el fan castiga a su ídolo con nuevas cartas llenas de reproches o con la indiferencia, que es lo peor que le podría pasar a una estrella que existe en sus admiradores.

El tiempo, que tanto obsesionaba a las estrellas por la pérdida de la juventud y del esplendor pasado, hacía mella en los fans que o crecían, no como sus ídolos, y se dejaban llevar por la realidad y la incredulidad, perdiendo esa veneración, o bien perdían el interés en beneficio de la nueva novedad de los estudios. El público era caprichoso y esto afectaba a las carreras de las estrellas.

Listas y rankings de estrellas

Este amor y desamor hacia condicionaba el trabajo de las estrellas y su consideración dentro de los estudios. Pronto comenzó a aparecer una constante en la actualidad cultural: las listas. Listas de las estrellas más queridas, las más deseadas, las más simpáticas, las mejor vestidas, elegidas por votación popular. Por su parte, la crítica y la misma industria elaboraba sus propias listas y reconocía las mejores películas y actuaciones en los premios, como los premios Oscar, cuya primera ceremonia tuvo lugar en 1929. Estas listas suponían un indicador de la fama de las estrellas y del reconocimiento de su trabajo como actores. Estos dos tipos de lista no siempre coincidían pero sí se influenciaban el uno al otro.

La American Film Institute (AFI), una institución fundada en 1967 para la conservación y el homenaje del cine estadounidense y el trabajo de todos sus miembros, y destacada por publicar listas todos los años sobre el cine, publicó en 1999 una lista para celebrar el centenario del cine, que recogía las 50 estrellas más destacadas del Hollywood clásico, anterior a los años 50 por su trayectoria y contribución al cine estadounidense. La lista titulada “American Screen Legends” (Las leyendas americanas

de la pantalla) está formada por 25 actores y 25 actrices elegidos por un comité de más de 1800 profesionales del cine de una lista de 500 estrellas.

Lista American Screen Legends, 1999

#	HOMBRES	#	MUJERES
1	Humphrey Bogart	1	Katharine Hepburn
2	Cary Grant	2	Bette Davis
3	James Stewart	3	Audrey Hepburn
4	Marlon Brando	4	Ingrid Bergman
5	Fred Astaire	5	Greta Garbo
6	Henry Fonda	6	Marilyn Monroe
7	Clark Gable	7	Elizabeth Taylor
8	James Cagney	8	Judy Garland
9	Spencer Tracy	9	Marlene Dietrich
10	Charlie Chaplin	10	Joan Crawford
11	Gary Cooper	11	Barbara Stanwyck
12	Gregory Peck	12	Claudette Colbert
13	John Wayne	13	Grace Kelly
14	Laurence Olivier	14	Ginger Rogers
15	Gene Kelly	15	Mae West
16	Orson Welles	16	Vivien Leigh
17	Kirk Douglas	17	Lillian Gish
18	James Dean	18	Shirley Temple
19	Burt Lancaster	19	Rita Hayworth
20	The Marx Brothers Chico Marx Groucho Marx Harpo Marx	20	Lauren Bacall
21	Buster Keaton	21	Sophia Loren
22	Sidney Poitier	22	Jean Harlow
23	Robert Mitchum	23	Carole Lombard
24	Edward G. Robinson	24	Mary Pickford
25	William Holden	25	Ava Gardner

Fuente: American Film Institute. *AFI's 100 YEARS...100 STARS* (1999). Recuperado de:
<http://www.afi.com/100Years/stars.aspx>

6.7. Transición del mudo al sonoro y cómo afecta a las estrellas. El caso de Gloria Swanson.

El 6 de octubre de 1927 se estrenó en el Warner's Theatre de Nueva York, la película que revolucionó el cine y, por tanto, a todos los sus componentes, especialmente a la estrella. Era “El cantante de jazz” (*The Jazz Singer*, 1927) dirigida por Alan Crosland y protagonizada por Al Jolson; la primera película sonora de la historia producida por la Warner mediante el sistema Vitaphone, de grabación de discos. “La primera frase hablada de la historia del cine se convirtió en el lema ideal de la nueva técnica cinematográfica: *Wait a minute-you ain't Heard nothing yet* (“Espera un momento, no has oído nada todavía”))” (Nippoldt & Kothenschulte, 2014, p. 18)

En efecto, aunque ya hubo numerosos largometrajes que probaron nuevas técnicas de introducción de sonido con música y efectos sonoros como *Don Juan*, fue “El cantante de Jazz” el que supuso un gran revuelo comercial y provocó que las estructuras de producción, y sobretodo de exhibición comenzaran a cambiar y a adaptarse a esta innovación que sería recibida con cierto recelo por algunos.

Tras el éxito de la película, se estrenaron otras similares como *Luces de Nueva York*, en 1928, la primera película con todos sus diálogos sonoros de la historia del cine y producida de nuevo por la Warner con el sistema Vitaphone. Más tarde el sistema Vitaphone sería sustituido por el sonido óptico en una única película, y que favorecía la sincronización sonido-imagen. Esta nueva innovación de la Western Electric provocaría una vez más una guerra de patentes, esta vez con Europa, donde la compañía Tobis-Klangfilm controlaba el mercado de la grabación y la reproducción de sonido. Las dos compañías llegaron a un acuerdo y se repartieron el mundo del sonoro que acababa de nacer, para perjuicio de los independientes como Disney que introdujo el sonido en la animación con *Steamboat Willie* con Mickey Mouse.

En 1930 el sonido ya estaba prácticamente integrado en el cine y esto supuso un cambio narrativo y expresivo en la producción de películas, y un jaro de agua fría para muchos actores se vieron fuertemente afectados. Debían conocer sus voces y moldearlas, aprender e interpretar los textos, y saber interpretarlos sin los mismos gestos expresivos del mudo. Para muchas estrellas venidas de otros países supuso una caída fulminante por sus acentos fuertemente marcados. Se contrataron a directores de teatro de Broadway como guionistas de los nuevos géneros como la comedia musical y muchos trabajadores del mudo fueron despedidos.

Algunos actores como Chaplin o Buster Keaton, que se adaptó antes al sonoro que a la rigidez del sistema de los estudios, rechazaron en un principio la novedad poniendo en relieve el valor del mudo como característica distintiva del cine frente al teatro. “El silencio es para los dioses; la palabrería para los monos” (Nippoldt & Kothenschulte, 2014, p. 37). Y es que el sonido supuso una de las causas de esa humanización de las estrellas que llegaría en los años 30, tras la crisis del 29. Andrew Walker señalará que “cuando tuvieron un diálogo en sus labios, los ídolos, antes silenciosos, sufrieron una gran pérdida de divinidad (...) sus voces se convirtieron en tan reales como el público que les estaba observando” (Walker, 1970, p. 223 citado en Dyer, 2001, p. 40) Con el sonido daba la sensación de acercarse más a la estrella, se conocía un aspecto más de ella y la hacía más real.

Algunos dioses sí consiguieron superar la llegada del sonoro como el caso de Greta Garbo, que con su acento sueco siguió conquistando las pantallas hasta su retirada voluntaria a principios de los 40. Pero muchas de las grandes estrellas del mudo se quedaron a las puertas, como el caso del que fuera pareja de Garbo, John Gilbert. Su voz no concordaba con su imagen de galán romántico y la mala adaptación de los guiones del mudo al sonoro no le hicieron ningún favor a su imagen. Una de sus primeras películas habladas *His Glorious Night* se dice que provocaba risas entre el público³⁶. Aunque también se cree que este declive fue en parte provocado por su mala relación con Louis B. Mayer, lo cierto es que a pesar de los últimos intentos por remontar su carrera gracias a Greta Garbo y su aparición en “La reina Cristina de Suecia” de 1933, la carrera de John Gilbert acabó con el sonoro.

Hay otros casos como el de Mary Pickford y Douglas Fairbanks, quienes probaron en el sonido, pero pronto pasaron de ser los más queridos por el público tanto dentro como fuera de la pantalla a ser viejas glorias del cine mudo. Ambos se retiraron a principios de los años 30, junto a otros nombres como Clara Bow, el español Antonio Moreno por su acento, o Pola Negri, por su fuerte acento polaco. De hecho, Pola Negri fue barajada por Billy Wilder para su película “El crepúsculo de los dioses” (*Sunset Boulevard*, 1950), pero lo rechazó a favor de Gloria Swanson, que representa el ejemplo más claro de la decadencia de las estrellas mudas con el paso al sonoro.

Gloria Swanson debutó junto a Chaplin en los Essanay Studios, pero pronto comenzó a trabajar para la Paramount con el director Cecil B. DeMille en 1919. Swanson se convirtió en una estrella clave para la Paramount con sus papeles de *femme fatale* y su estilo ostentoso y llamativo que le hacía brillar en los romances de DeMille. Con 20 años era toda una estrella. Su éxito en taquilla y su gran cantidad de fans la hicieron imprescindible para la Paramount, que se rindió a los pies de la diva dándole ciertas licencias como la elección de vestuario, el equipo con el que trabajaba, etc.

Y es que fuera de la pantalla, Swanson se convirtió en la diva que era en la pantalla. Adoptó costumbres excéntricas y caras, le gustaba el lujo y la ostentación y protagonizó numerosos escándalos, alimento de la prensa de la época. Se casó en seis ocasiones, una de ellas con un marqués, Henri de La Faise, al que conoció mientras rodaba en Francia *Madame Sans-Gêne*. Este romance fue recibido a bombo y platillo por sus fans estadounidenses que endiosaron aún más a la estrella. Durante este período también matuvo un romance con Joseph P. Kennedy, involucrado en el mundo del cine con RKO y que le apoyó en su marcha de la Paramount para crear una productora propia y así tener el control creativo de sus películas, a pesar de las libertades concedidas por la Paramount, que con esto perdió a su mayor estrella.

Con Gloria Productions rodó su primera película hablada de éxito “La intrusa” (*The Trespasser*, 1929). Pero el sonoro supuso la caída de la estrella que tanto había significado para el cine mudo. Sus siguientes películas sonoras fueron un fracaso y a pesar de su actuación en la radio junto con Mary Pickford, Chaplin o Douglas Fairbanks, para probar que el sonoro no podría con ellos, en el caso de Swanson supuso su retirada del cine a mediados de los 30.

³⁶ ARIAS CARRIÓN, R. (Octubre, 2011): Los años 20. Actores y actrices. En Miradas de cine nº115. En <http://miradas.net/2011/10/estudios/los-anos-actrices-actores.html>

Posteriormente volvería al cine, gracias a la considerada como su mejor actuación en el cine sonoro en el papel de Norma Desmond en “El Crepúsculo de los dioses” (*Sunset Boulevard*, 1950) de Billy Wilder, en la que interpreta a una antigua leyenda del cine mudo, que intenta volver a las pantallas. El enorme éxito de la película le permitió volver al cine, a los escenarios, a la televisión y a su vida de diva hasta su muerte. El papel de Norma Desmond reflejaba los efectos del sonoro y como apartó del cine a las estrellas que una vez fueron consideradas el valor máspreciado de los estudios. Como Swanson afirma en la película “Sin mí no existiría la Paramount”.

6.8. Casos concretos: estrellas de la Metro-Goldwyn-Mayer

A continuación analizamos a tres de las figuras más representativas de la mayor fábrica de estrellas: la Metro Goldwyn-Mayer. Sus carreras siguen la historia misma del *star system*, ya que estuvieron inscritos en su mecánica desde sus inicios hasta su final en los años 60. Son Joan Crawford, Clark Gable y Louis B. Mayer.

JOAN CRAWFORD: “La que más tiempo supo reinar”³⁷

Lucille Fay Le Sueur, más conocida como Joan Crawford fue una estrella que se hizo a sí misma y que consiguió mantenerse en la cima del estrellato a pesar de todos los obstáculos. Luchó para pasar de la nada a tenerlo todo y su carrera de cuatro décadas demuestra que no estaba dispuesta a que ese todo le fuera arrebatado por muchos cambios que se produjeran a su alrededor.

Nació en Texas en 1904 y al poco de su padre les abandonara, su madre se casó con un ejecutivo teatral. Joan comenzaría desde muy joven a tomar clases de danza, lo que pronto se convirtió en su pasaporte a Hollywood. Pronto empieza a actuar en el coro en una obra de Broadway y se pone en contacto con el publicista de la cadena Loew’s Theatre quien le consigue una prueba en unos estudios de Hollywood, tras ganar un concurso de danza.

En 1925 ficha por la Metro Goldwyn Mayer y comienza a trabajar como doble de la entonces estrella Norma Shearer que se convirtió en su mayor rival en la MGM. Después fue apareciendo en un gran número de películas mudas como “El jazzband del Follies” (*Pretty Ladies*, 1925) con su nombre original que pronto sería cambiado a petición de uno de los publicistas de la Metro. Por votación popular le fue asignado Joan Crawford.

Empezó con papeles pequeños que no explotaban todo su potencial, mientras que insistía a Louis B. Mayer para participar en papeles más contemporáneos, que era lo que el público deseaba ver. Siempre luchó por adaptarse a los tiempos; así surgió su primer etapa de esplendor. Fueron sus personajes de mujer independiente, liberada y

³⁷ MOIX, T. (1996): *Mis Inmortales del cine. Años 30*. Barcelona: Editorial Planeta. p. 83

decidida los que le dieron la imagen de *flapper* de los años 20 que tanto atraía al público. En “*Virgenes Modernas*” (*Our Dancing Daughters*, 1928) consolida este personaje a la vez que explota sus habilidades para la danza al ritmo del jazz de la época.

No poseía una belleza convencional. Sus facciones duras y su porte de bailarina le daban un aspecto dominante. Supo explotar, como muy pocos, esa originalidad. El responsable de vestuario de la MGM supo sacar partido a sus hombros, que pasaron de ser un defecto a una característica que la definía. Acudía a fiestas y siempre se mostraba como el personaje más moderno tanto dentro como fuera de la pantalla. Esto le hizo la estrella por excelencia de los años 20.

En los años 30 se convirtió en la heroína de la Depresión títulos como “*Danzad, locos, Danzad*” (*Dance Fools Dance*, 1931). Eran papeles de ascensión social que resaltaban su personalidad fuerte y tenaz, cualidades que le consiguieron a ella misma el estrellato. Al mismo tiempo cultivaba el papel de diva sofisticada, que se movía en fiestas de élite con un estilo fabuloso, al igual que ella misma. Su compañero de éxito fue Clark Gable, con el que realizó un gran número de títulos para la MGM como pareja ganadora en taquilla. Compartió cartel con los grandes galanes del momento y su popularidad entre el público, por su capacidad de identificación y fascinación, le daba poder en los estudios.

Pasó a formar parte de las películas de la Metro que reunían a grandes estrellas, como el caso de “*Grand Hotel*”, en la que compitió con otra de sus enemigas en la MGM, la diva Greta Garbo.

Su fama fuera de la pantalla siguió creciendo como reclamo publicitario y como alimento de las revistas del corazón por su matrimonio con Douglas Fairbanks, hijo de la estrella, en contra de su padre y de Mary Pickford, que pensaban que merecía algo mejor. La pareja alcanzó una enorme fama pero duró poco tiempo, a pesar de que Crawford consiguió vencer todas las críticas por parte de los grandes Hollywood.

A finales de los 30, la carrera de Joan cayó en picado; incluso se la consideraba “venenosa”³⁸ para la taquilla. Joan debía reinventarse de nuevo, con un aspecto más moderno como en “*Mujeres*” (*The Women*, 1939) de Cukor. Tras una serie de fracasos en su carrera en la MGM (*Susan and God*, 1940 de Cukor o *Reunion en France*, 1942, con John Wayne), en 1943 finaliza con su contrato con la MGM.

Joan pasó por momentos duros y criticaba la falta de interés de los estudios y el público por las actrices veteranas. Era una adicta al estrellato, a la vida de estrella y siempre mostró interés por el público, contestando a cartas de sus fans religiosamente.

³⁸Ibidem. p. 78

Por esta razón le costó mucho asimilar el paso del tiempo. Pero el carácter de Crawford se abrió paso y consiguió llegar a la Warner para volver a hacerse un hueco y volver a competir, esta vez con Bette Davis, la estrella de los estudios.

Fue el rechazo de Bette Davis, por un papel que creía inferior, lo que dio a Crawford el Oscar por su célebre interpretación en “Alma en suplicio” (*Mildred Pierce*, 1945), actuación con la que consiguió empatizar con el público como nunca antes. A partir de esto su carrera renació e interpretó muy variados papeles que en ocasiones le hacían parecer mortal, como en el caso de *Humoresque*, 1946, y comenzó a desarrollar papeles de mujer madura en melodramas destinados a un público femenino, mientras que el vestuario seguía siendo su mejor carta, algo que nunca cambiaría en toda su carrera, como el “Mujeres frente al amor” (*The Best of Everything*, 1959).

Los años pasaban, pero Crawford se mantenía firme frente a las nuevas estrellas que poco tenían que hacer a su lado. En 1959, tras esa película, no parecía que Crawford fuese a volver a las pantallas, cosa que consiguió junto a su enemiga Bette Davis, en su misma situación, en “¿Qué fue de Baby Jane?” (*What Ever Happened To Baby Jane?*, 1962). A partir de esta cinta, Crawford se mantuvo en el cine, sobreviviendo con apariciones en películas de terror de serie B.

Crawford contrajo matrimonio en cuatro ocasiones, la última con Alfred Nu Steele, presidente de Pepsi-Cola, que al morir dejó al cargo a Joan, que pasó a ser empresaria de una de las grandes compañías del momento. Durante toda su vida fue una persona firme y fuerte que supo lo que quería en todo momento y no dudaba en conseguirlo por todos los medios. Tras su muerte, Christina, una de sus cuatro hijos adoptivos, publicó una biografía, *Mommie Dearest*, que fue llevada al cine en la que desprestigiaba a su madre retratándola como una mujer autoritaria y cruel a la que solo le importaba su fama. A pesar de todo esto, Joan Crawford se hizo estrella y aunque vivió los altibajos del *star system* y sus consecuencias, supo que gran parte dependía de ella y que no le iban a regalar nada. Trabajó por mantenerse, adaptándose, pero sin perderse de vista. Sus personajes fueron un reflejo de la Joan de cada momento, al igual que Joan evolucionó con sus personajes: “Todo lo que represento, sale de mi misma”³⁹

CLARK GABLE, “El rey de un imperio llamado Hollywood”⁴⁰

Uno de los mayores ejemplos del *star system* y su capacidad para la transformación y la promoción fue Clark Gable. Conocido por Spencer Tracy como “El

³⁹ NIPPOLDT, R & KOTHENSCHULTE, D. (2014): *Hollywood en los años 30*. (trad. Sergio Pawlowsky). Köln: Taschen, p. 47

⁴⁰ Joan Crawford en *Los 25 Grandes Mitos Cinematográficos de Hollywood*. nº11: Clark Gable. Madrid: Editorial Cacitel.

Rey”⁴¹ apodo que le acompañaría durante toda su carrera, fue parte de una de las mayores películas de la historia, “Lo que el viento se llevó” (*Gone with the Wind*, 1939). Galán o villano, pero siempre prototipo de virilidad y fiel a ese papel, Gable supo conquistar al público con la personalidad y el carisma. Aunque nunca fue muy valorado por su interpretación, llenaba las salas y se convirtió en un valor seguro para los estudios.

Nació en 1901 y tras la muerte de su madre, fue criado por sus abuelos. Después de varios trabajos, viajó a Nueva York para convertirse en actor. Gable comenzó a triunfar en el teatro gracias a su matrimonio con Josephine Dillon, una profesora de arte dramático, diez años mayor que él y que sería su agente en su primera etapa en Hollywood. Al principio comenzó a trabajar como extra y en papeles pequeños. En un principio su imagen no resultaba apta para algunos estudios como la Warner, que no vio la estrella potencial, sino a un hombre feo, de maneras poco elegantes. Pero la especialista en casos imposibles la MGM, vio todo el potencial de Gable y tras trabajar en su imagen, incluyendo una operación para corregir sus orejas, lo transformaron en la estrella que fue.

Tras el estreno de “Danzad, Locos, Danzad” (*Dance Fools Dance*, 1931) firmó con la MGM y comenzó a interpretar papeles protagonistas de galán duro. Compartió cartel con las actrices más importantes de todo el período del star system. Las primeras que hicieron parejas con Gable fueron Crawford y Jean Harlow. Para Crawford fue un compañero perfecto de escena, su imagen de amante elegante y la belleza de Crawford les coronaron como la pareja más moderna del momento.

Ya en los 30 aparecía como uno de los actores preferidos por el público. Su Óscar no tardaría en llegar, junto a Claudette Colbert, en “Sucedió una noche” (*It Happened One Night*, 1934), de Frank Capra, para la que la MGM cedió a Gable a los estudios Columbia.

Como prototipo de hombre americano, Gable tenía una fuerte influencia social y se convirtió en referente para los hombres del país que veían en él a un ídolo y a lo que debían aspirar. Siempre estaba muy preocupado por mantener su imagen de hombre duro ante el público, incluso no quería que se supiera que leía libros entre toma y toma por si afectaba podía debilitar su imagen.

Pero su gran momento estaba a punto de llegar con “Lo que el viento se llevó”. Quiso rechazar el papel de Rhett Butler por varias razones: porque pensó que era un papel mítico que podía condenarle al fracaso si fallaba, y porque George Cukor la dirigía y, pensaba que, al ser un director de mujeres, podía dañar su imagen de tipo duro a favor de la imagen de Vivien Leigh. Por ello, propuso a Victor Fleming como

⁴¹ MOIX, T. (1996): *Mis Inmortales del cine. Años 30*. Barcelona: Editorial Planeta. p. 121

director, con el que compartía sus ideales conservadores y podía mantener su imagen intacta. Pero finalmente, la Metro, interesada en el proyecto, le presionó para actuar y su participación en la película contó con el beneplácito del público, que votaba en las listas de candidatos para el papel.

Tras el éxito de la película, muchos actores y actrices se negaron a compartir cartel con él y con su recién estrenada fama, como la misma Joan Crawford o Spencer Tracy, que no querían que su nombre apareciera detrás del de Gable. Ante esto, se convirtió en una catapulta para nuevas estrellas, como Lana Turner en “Quiero a este Hombre” (*Honky Tonk*, 1941).

Clark Gable se casó por tercera vez con otra estrella, Carole Lombard, y se convirtieron en la pareja del momento en Hollywood, hasta la muerte de ésta en 1942, en un accidente aéreo, que marcó a Gable, a pesar de que se volvería a casar dos veces.

Afectado por este incidente y con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se alistó en 1942. A su vuelta el público esperó con ansias su siguiente película. Fue “Mercaderes de ilusiones” (*The Hucksters*, 1947) con Deborah Kerr y la nueva estrella Ava Gardner.

En esta época comenzó con su faceta de galán maduro en películas de acción de serie B. La Metro no dudaría mucho en darle este tipo de películas, a pesar de los grandes beneficios que ingresaban gracias a él. Hizo un *remake* de “Tierra de Pasión” (*Red Dust*, 1932) de Victor Fleming, junto con Ava Gardner y la recién descubierta Grace Kelly. Era *Mogambo* de John Ford, con la que se pretendía relanzarle tras la guerra. A pesar de su éxito, su contrato no fue renovado y se desvinculó de cualquier estudio, siendo el dueño de su carrera. Con la Warner, con la Fox, etc. volvió a ser ese galán maduro y experimentado compañero de actrices más jóvenes que lo veían como a un ídolo y un gran escaparate para sus carreras.

Junto a Marilyn Monroe, Montgomery Clift y Thelma Ritter, protagonizó la que sería su última película “Vidas Rebeldes” (*The Misfits*, 1960) de John Houston. Poco después de rodarla murió de un ataque al corazón sin ver nacer a su hijo, fruto de su relación con la actriz Kay Williams, aunque ya tenía una hija fuera del matrimonio, que desconocía, con la también estrella Loretta Young. Recientemente, Clark Gable ha sido acusado de violación a la actriz, escándalo que Young mantuvo en secreto durante toda su vida, hasta que se lo reveló a su hija en los años 90.⁴²

⁴² PETERSEN, A. H. (Julio, 2015): “That’s What Happened between me and Clark” Revising Old Hollywood Greatest Scandal. Recuperado de: <http://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/loretta-young#.njbXePqe>

Clark Gable fue un actor ambicioso, vivía para la fama y, junto con el trabajo de los estudios, supo mantener su imagen frente al público, sin sufrir el daño que el tiempo hacía a las estrellas.

LOUIS B. MAYER: “Películas bonitas con personas bonitas”⁴³

Louis B. Mayer es sinónimo de *star system*. El productor y magnate de los negocios, que llegaría a ser presidente del mayor estudio de estrellas durante el Hollywood dorado, sabía ver y crear el talento como ningún otro. Todo el que entraba a trabajar para él y sus estudios, debía ser el mejor o por lo menos tener el potencial para serlo. En la MGM creó un sistema perfectamente diseñado para hacer de un desconocido, la mayor estrella de cine del momento. Autoritario y astuto hombre de negocios, controlaba y cuidaba de sus estrellas, su mayor fuente de ingresos, como quien vigila que sus propiedades estén en perfecto estado y no dudaba en tirar todo lo viejo e ignorado por el público. Siendo respetado y repudiado de igual manera, descubrió, arrebató a otros estudios y países y creó a las estrellas más reconocidas de los años 30 y 40: Greta Garbo, Clark Gable, Spencer Tracy, James Stewart, Robert Taylor, Gene Kelly, Joan Crawford, Norma Shearer, Lana Turner, Ava Gardner, los hermanos Marx, Judy Garland o Mickey Rooney o incluso la perra Lassie.

Nació en 1884 en el seno de una familia judía en Minsk, Bielorrusia. Pronto se mudaría con su familia a Canadá y Mayer comenzó a trabajar en la chatarrería de su padre para salir adelante. Fue una infancia difícil, y Ezemiel Mayer tuvo que educarse a sí mismo e inventarse, para luchar por trabajar en el mundo del espectáculo, que le apasionaba desde muy pequeño.

Finalmente se mudará a Massachusetts a principios de 1900 donde se casará y se hará con el control de su primera sala de exhibición, el Orpheum, en Haverhill, donde conseguirá hacerse con una cadena de teatros. Posteriormente creó una cadena de distribución en Boston, que se hizo con los derechos de exhibición de “El Nacimiento de una Nación” (*The Birth of a Nation*, 1915) de D.W. Griffith. Tras el éxito de la película, Mayer creó junto a Richard A. Rowland, una productora en Nueva York, la Metro Pictures Corporation, para después mudarse a Los Ángeles de la que se hizo pronto el dueño con su nueva compañía de producción Louis B. Mayer Pictures Corporation, que después se uniría a otras dos compañías en la fusión empresarial llevada a cabo por el magnate de la exhibición Marcus Loew para crear la Metro-Goldwyn-Mayer. El interés de Loew por la compañía de Mayer, residía en una figura muy importante para la compañía de Mayer, Irving Thalberg. Thalberg se convirtió en el socio perfecto para Mayer, puesto que tenía una gran habilidad para lo artístico y un gran ojo para el talento y para las estrellas, mientras que Mayer era un agresivo hombre de negocios. Esta combinación elevó a la MGM a lo más alto por la mezcla

⁴³ NIPPOLDT, R & KOTHENSCHULTE, D. (2014): *Hollywood en los años 30*. (trad. Sergio Pawlowsky). Köln: Taschen, p. 27

entre calidad artística y eficacia comercial. Fueron presidente y jefe de producción de la MGM durante catorce años hasta la muerte de Thalberg en 1936, hecho que conmocionó a Mayer y a toda la compañía. Mayer pasó a ser jefe de producción y consiguió mantener a la compañía en la cima con su gran visión para los negocios. En estos años se convirtió en el hombre mejor pagado de Estados Unidos.

Mayer dirigía los estudios en Culver City teniendo a un gran número de personal a su cargo con casi 20 películas rodándose al mismo tiempo y con más estrellas que en todos los grandes estudios. Mayer creó el *star system* concebido como fábrica de estrellas. El equipo de maquillaje, peluquería y sobre todo el de publicidad, dedicado a las estrellas, suponían un gran porcentaje del personal de los estudios. Siempre se mostraba directo con sus trabajadores y los dejaba hacer una vez que pasaban las entrevistas con el propio Mayer, que quería saber todo sobre ellos, antes de dejarlos entrar en su familia, de la que él era “el patriarca”⁴⁴

En efecto, como si de una familia se tratara, Mayer controlaba la vida pública de sus actores para que no hicieran nada que pudiera perjudicarles de cara al público y a los estudios. Les decía con quien debía ser vistos, con quien casarse, cómo vivir, y los protegía de los escándalos que ellos mismos protagonizaban, controlando a la prensa a través de su amistad con William Randolph Hearst, el magnate de la prensa estadounidense. Protegía a sus estrellas, en especial a las estrellas infantiles que crecieron en los estudios y los que le veían como un padre, como en el caso de Judy Garland. Esta sobreprotección era vista por algunos como una preocupación sincera por sus estrellas y por otros como una invasión de su vida personal y un control excesivo y tiránico.

En cuanto a sus producciones, Mayer siempre vio el cine como entretenimiento y no como vehículo para transmitir mensajes sociales. Sus películas eran de carácter conservador al igual que él, firmes defensoras de la familia americana modelo en la que todo salía bien. Su lema siempre fue “películas bonitas con personas bonitas”. Comedias, musicales con argumentos entretenidos, con los que el espectador podía escapar de su rutina sin pensar, defensoras de los grandes valores americanos y siempre protagonizados por estrellas. Durante la Segunda Guerra Mundial, comenzó a hacer películas antinazis y como apoyo a las tropas británicas como *Mrs. Miniver*, en 1942 y las estrenó en contra del Código Hays de censura y bajo amenaza directa de los alemanes.

En los años 50, con la crisis de los estudios, los beneficios de la MGM comenzaron a caer. Muchos de los intentos de Mayer por seguir produciendo grandes películas fueron en vano y dejó la compañía en 1951, marcando el principio del fin que se avecinaba para los estudios y para el *star system*, iniciado por él, que tantas estrellas dio al cine mundial.

⁴⁴ Ibidem, p. 27

Tirano o padre protector, su vida fue el espectáculo. Trabajó desde la nada hasta lo más alto y luchó por mantener vivo el sueño de Hollywood. Sus dos hijas también acabarían trabajando para el teatro y se casarían con productores de cine, entre ellos David O. Selznick. Murió de leucemia en 1957, sin presenciar la caída definitiva de todo lo que él ayudó a construir y dejando como legado la época dorada de Hollywood, que incluso hoy en día el público asocia al rugido del león de la Metro de Louis B. Mayer.

6.9. Relación entre directores y estrellas.

A pesar de todas las restricciones a las que se sometían las estrellas en el *star system*, la estrella era el centro de la producción y llegó un momento en el que todo giraba alrededor de ella. Los guiones se escribían a su medida, podían escoger el vestuario que más favorecía a su imagen y llegaron a decidir el equipo con el que trabajaban. Por esta razón, autores como Richard Dyer se llegan a plantear si se podrían considerar autores a ciertas estrellas que influían en la producción de numerosas películas. (Dyer, 2001, p. 197).

Muchas estrellas, muy perfeccionistas con su imagen pública, tenían un equipo con el que siempre trabajaban por su habilidad para sacarle el máximo partido a su actuación y a su imagen. Tal era el caso de Greta Garbo con el camarógrafo William H. Daniels con el que rodó 21 películas o con el fotógrafo retratista oficial de la MGM, Clarence Bull.

Pero sin duda, la colaboración más importante era entre el director y la estrella. El director, considerado como autor de las películas, elegía y moldeaba a la estrella según lo que le convenía para la película y para la propia imagen de la estrella. Era una influencia recíproca en la que uno sacaba lo mejor del otro, consiguiendo así grandes películas. Esto fue así hasta tal punto que algunos directores elegían siempre a las mismas estrellas con las que trabajar o las estrellas mismas se decantan por ciertos directores para las películas que protagonizaban. Se crea una relación de dependencia para conseguir llegar a una película que fuese “la correspondencia perfecta entre la imagen de la estrella y el modelo de director” (Dyer, 2001, p. 197). Se consigue un entendimiento mutuo sobre lo que quieren de la película y de los personajes. Conocen el trabajo del otro, sus límites y sus puntos fuertes e intentan explotarlos.

Algunas de estas colaboraciones dieron lugar a grandes títulos del cine clásico de Hollywood. Destacan el trabajo de George Cukor y Katherine Hepburn, grandes amigos y colaboradores, que con 8 películas juntos consiguieron dar vida a personajes femeninos fuertes e independientes protagonistas de grandes historias, hasta tal punto que Hepburn le elegía a él y él elegía a Hepburn para muchas producciones; Mauritz Stiller, descubridor de Greta Gustafsson en Suecia, a la que posteriormente llamaría Greta Garbo y con el que la Garbo colaboró en sus primeras películas de Hollywood hasta la vuelta de éste a Estocolmo; o las 21 películas en las que colaboraron John Ford y John Wayne, que dieron lugar a los títulos más importantes del western contribuyeron al nacimiento de John Wayne como estrella definitiva y a la consolidación de Ford como una leyenda del cine.

Pero si una relación estrella-director destaca sobre las otras esa es la que mantuvieron la icónica Marlene Dietrich y el director Josef von Sternberg. Esta

relación, también sentimental, consiguió expresar lo mejor de cada uno y la carrera de uno no hubiese sido lo mismo sin la del otro. Sternberg fue un factor clave en la construcción de Dietrich como la diva que fue en la pantalla y en su vida real. Pero el mito de Marlene Dietrich además de por Sternberg y otros como el camarógrafo Lee Garmes o el fotógrafo Eugene Robert Richee que colaboraron con ambos, fue construido también por la misma Marlene. Su belleza, su estilo arriesgado e independiente, la consciencia de todo lo que la rodeaba y su rechazo a los convencionalismos sociales crearon el mito. Muchos autores discuten sobre si las películas de Sternberg y Dietrich son sólo una forma de materializar en la estrella las fantasías eróticas del director o si la figura de Dietrich es producto de la resistencia de ésta a ser creada como objeto de deseo masculino. Richard Dyer, tras el análisis de esos autores, afirma que es en estas dos visiones donde se crea el mito de Dietrich y sus películas. En esta conjunción entre la obsesión de uno y la resistencia a esta visión de otra donde se crean sus películas. También se remarca que las películas reflejan la complejidad de su relación en la vida real (Dyer, 2001, p. 199)

La estrella alemana comenzó a trabajar de extra en películas y en cabarets. Fue descubierta por Sternberg, que sorprendido por su fuerza y su belleza, le pidió protagonizar su primera película juntos “El ángel azul” (*Der blaue Engel*, 1930). Sternberg tendía a controlar todos los aspectos de la producción para dar vida a su visión (la puesta en escena, la música, el movimiento de los actores) y era muy exigente y perfeccionista con todo aquel que trabajaba, por lo que comenzó a moldear la imagen de Dietrich para convertirla en la estrella que él había visto. Tras el éxito de la película, Dietrich se traslada a Hollywood para trabajar para la Paramount, donde trabajaba Sternberg, que se convirtió en competencia directa de la MGM y sus estrellas. En Paramount, Dietrich volvió a rodar con Sternberg “Marruecos” (*Morocco*, 1930), “Capricho imperial” (*The Scarlet Empress*, 1934), “Expreso de Shangai” (*Shanghai Express*, 1932) o “El diablo era Mujer” (*The devil is a woman*, 1935), que creó mucho revuelo por el retrato que hacía de España. Con estas películas, Dietrich perfeccionó su estilo y Sternberg contribuyó a alimentar ese mito. Sus carreras estaban unidas hasta tal punto que según cuenta la hija de la actriz y el asistente de producción Rudolf Sieber, María Riva, en el primer día de rodaje de una de las primera películas sin Sternberg *Song of Songs*, Dietrich preguntó “¿Dónde estás, Jo?”⁴⁵. A partir de 1935, la carrera de Sternberg comenzó a caer y la Dietrich continuó su ascenso hasta la cima de Hollywood. “Él la creó, ella lo creó. Sin él, Marlene Dietrich progresó; sin ella, Joseph von Sternberg desapareció” Pero todo el mundo recordará las películas de ambos que son un reflejo su compleja relación y de la importancia de la relación director-estrella.

6.10. Las estrellas en los años 50

Nippoldt y Kothenschulte, en su libro *Hollywood en los años 30* hablan del deterioro en los años 40 de las enormes letras de Hollywood, que anunciaban la llegada a tierra de sueños, como una señal de lo que estaba por llegar. Y es que a finales de los 40 se puso fin a la Edad de Oro de Hollywood y comenzó una década turbulenta, de cambio, que anticipaba el fin de Hollywood y su *star system* tal y como se conocía hasta

⁴⁵ THOMPSON, D.: Jo, where are you? The silent presence: He made her, she made him. Without him, Marlene Dietrich thrived; without her, Joseph von Sternberg vanished. *The Independent*. Mayo 1994. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/jo-where-are-you-the-silent-presence-he-made-her-she-made-him-without-him-marlene-dietrich-thrived-without-her-joseph-von-sternberg-vanished-by-david-thompson-1438829.html>

ahora. Tras la Segunda Guerra Mundial se comenzaron a producir una serie de acontecimientos sociales, políticos, económicos y jurídicos cuya combinación provocaría la caída de Hollywood y el paso a una nueva etapa de su historia.

Tras la guerra los hábitos de vida y de consumo de la sociedad americana estaban cambiando. Las familias comenzaron a abandonar los grandes núcleos urbanos, y con ello las salas de cine, para trasladarse a las zonas residenciales de la periferia.

Esto sumado a la llegada de la televisión, afectaba considerablemente a la asistencia del público al cine como forma de ocio, ya que tenían una nueva forma de entretenimiento sin salir de casa en la televisión. Este fenómeno produjo una bajada considerable de los ingresos en taquilla y por tanto un aumento de los costes de producción de películas. Este fenómeno social, tuvo consecuencias económicas para las *majors*, que vieron como se cerraban muchas de sus salas y que se vieron obligadas a reducir costes, bajando los sueldos y reduciendo la plantilla, lo que provocó un gran número de huelgas de trabajadores. Guionistas, realizadores, operarios, etc. fueron despedidos y a mediados de los 50 el empleo en los estudios se redujo prácticamente a la mitad. Los estudios siguieron intentando atraer al público al cine, pero siguieron recibiendo otros golpes que no harían sino agravar su situación.

Desde prácticamente su constitución, como estructuras integradas verticalmente, los grandes estudios recibieron continuas quejas y denuncias por su situación de monopolio de la exhibición y sus prácticas como la venta en bloque y a ciegas, que provocaban la crisis de numerosas compañías independientes. Ante esto, ya en 1938, la división antimonopolio del Departamento de Justicia, para hacer cumplir la Ley Sherman antimonopolio, presentó una denuncia contra la industria del cine. Tras la guerra, todo el proceso se aceleró y el 1948, la sentencia del Tribunal Supremo, que ponía fin a su batalla legal contra la Paramount, declaró ilegal el control de la exhibición, obligando a los estudios a reestructurar su gestión. Resulta irónico como una de las causas de la fundación de los estudios de Hollywood, que fue la aplicación de la ley antitrust contra el Trust Edison, era ahora lo que supondría el principio del fin de ese sistema de los estudios. Algunos estudios intentaron alargar el proceso de desvinculación de la producción y distribución de la exhibición hasta los años 50; en el caso de la MGM hasta 1959. Esto provocó un aumento de la competencia en la exhibición, pues ya no tenían garantizada la proyección de sus películas frente a los independientes. Esto tuvo que ser afrontado por unas compañías en completa renovación de sus estructuras y por una industria en crisis por la falta de asistencia y la situación política que comenzó a salpicar a sus miembros.

Con la Guerra Fría y el anticomunismo creciente en la sociedad estadounidense, el Comité de Actividades Antiamericanas, impulsado por la caza de brujas llevada a cabo por el senador Joseph McCarthy, comenzó a investigar a la industria de Hollywood por posibles vinculaciones con el comunismo. En 1947 se produjeron audiencias con los trabajadores sobre posibles vinculaciones comunistas. Diez de ellos,

se negaron a colaborar con el Comité por sus prácticas anticonstitucionales y fueron encarcelados por desacato. A estos diez se les conoce como “Los Diez de Hollywood” y encabezaron la lista negra de Hollywood que se fue ampliando durante todo el macartismo. Eran Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott y Dalton Trumbo.

A partir de ese momento los estudios se impregnaron de este sentimiento anticomunista y colaboraron con esta caza de brujas alentando a denunciar a compañeros que creyeran simpatizantes del comunismo, incluyendo en la lista negra a un gran número de guionistas, productores, realizadores, actores, etc. que vieron muy difícil volver a trabajar en la industria y se veían obligados a exiliarse, como el caso de Charlie Chaplin o Carl Foreman o a ocultarse bajo el nombre de otros como Dalton Trumbo, que consiguió el Óscar al mejor guión bajo el nombre de Robert Rich. (Wyver, 1991, p. 143). Las denuncias eran totalmente arbitrarias, incluso algunos se incluyeron en la lista y se quedaron sin trabajo por ser confundidos con otra persona como el caso del guionista Louis Pollock, que fue confundido con Louis Pollack, el propietario de una tienda que se negó a declarar ante el Comité. Pollock vio rechazados la mayoría de sus guiones por esta confusión.⁴⁶

También esta persecución y el extendido anticomunismo afectó a la producción de películas y a los temas que trataban. Hollywood comenzó a realizar películas de propaganda anticomunista como *The Whip Hand* de RKO; *Never Let Me Go*, de la MGM o *My Son John*, producida por la Paramount en 1952. Los estudios contrataban a detectives para investigar el pasado de actores y escritores, y esta presión llevó a la caída de la calidad y de las temáticas sociales en favor de temas triviales protagonizados por la clase media estadounidense con vidas perfectas o el mero entretenimiento de masas. Huían del drama y de cualquier tema de actualidad que pudiera generar controversia. Algunas películas como “La Ley del silencio” (*On the Waterfront*, 1954) de Elia Kazan con Marlon Brando estaban precedidas de una advertencia en la que se aclaraba que lo que se contaba en la película no era la situación real de Estados Unidos. La película “En el ojo del huracán” (*Storm Center*, 1956) fue una de las abiertamente críticas con el macartismo. (Miller & Nowak, 1977, p. 319).

Posteriormente, el director Otto Preminger fue uno de los primeros en ignorar la lista negra con la contratación de Dalton Trumbo como guionista de la película “Éxodo” (*Exodus*, 1960), con Paul Newman como protagonista, y la lista comenzó a dejar de tener importancia para la industria, a pesar del daño que había hecho al

⁴⁶ MILLER, D.T. & NOWAK, M. (1977): Hollywood in Transition. En *The Fifties: The Way We Really Were*. Estados Unidos: VNR AG. 314-344. p. 316 Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=gq0sy-ns2N0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

funcionamiento interno de los estudios en plena transición y a su imagen de cara a un público cada vez más alejado de las salas.

Estas circunstancias revolucionaron el sistema de los estudios, que debían adaptarse lo antes posible para sobrevivir. Los grandes estudios explotaron la distribución y la financiación de películas mientras que los independientes se hacían con la producción de los largometrajes. Todos los contratos dejaron de ser a largo plazo. No había garantías, ni plantillas fijas y exclusivas ya que todo pasó a ser película a película.

Con la llegada de la televisión, los estudios en principio no establecieron ninguna relación con el nuevo medio. No aceptaban la proyección de sus producciones en el nuevo medio e incluso prohibieron a las estrellas aparecer en ella, algo que posteriormente cambiaría, al igual que pasó con el teatro y el cine. Intentaron competir con ella con el formato panorámico y envolvente con las películas en Cinemascope, Vista-vision o Panavision, como en la película “La túnica sagrada” (*The Robe*, 1953); una mejora del color en las películas; o incluso probaron con las películas en 3D, siendo la primera *Bwana Devil*, estrenada en 1952 y con la que comenzó el *boom* del 3D que terminaría en 1954 por la escasa acogida del público. Pero los estudios se acabarían uniendo al enemigo con la venta de sus producciones a la televisión o la producción de telefilms. Las cadenas de televisión comenzaron a reservar un espacio para el cine.

En cuanto a la producción de Hollywood, los años 50, con los últimos intentos de los estudios en decadencia y la innovación de los independientes, fue una época de grandes títulos, de nacimiento de nuevos directores y nuevas estrellas y la consagración de aquellos que hicieron su debut en décadas anteriores.

Muchos géneros vivieron un momento de esplendor como el cine de ciencia-ficción y de terror; el western de la mano de John Ford y películas como “La Legión Invencible” (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949), “Río Grande” en 1950 o “Centauros del desierto” (*The Searchers*, 1956), que consagró a John Wayne como una de las leyendas del género con las producciones de Howard Hawks como Río Bravo de 1959; el musical con el trabajo de Arthur Freed para la MGM tras el “El Mago de Oz” (*The Wizard of Oz*) o Vicente Minnelli, Stanley Donen o Gene Kelly, que dieron lugar a títulos como “El Pirata” (*The Pirate*, 1948), “Un Americano en París” (*An American in Paris*, 1951) o “Cantando bajo la lluvia” (*Singin’ in the Rain*, 1952); las superproducciones como “El rey y yo” (*The King and I*, 1956); o el cine épico, ambientado en la Antigüedad.

La comedia de la Paramount también vivió su época dorada con títulos como “Vacaciones en Roma” (*Roman Holiday*, 1956) de William Wyler con la que se presentaría a un nuevo icono de Hollywood, Audrey Hepburn, al igual que con “Sabrina” en 1954 de Billy Wilder. Wilder realizará otras dos comedias “Con faldas y a

lo loco” (*Some Like It Hot*, 1959) y “La tentación vive arriba” (*The Seven Year Itch*, 1955) con Marilyn Monroe, que comenzó su carrera en los 50.

Muchos directores de la época, habían aprendido el oficio trabajando para los estudios en su época dorada, y era ahora cuando se lanzaban a la dirección de películas. Es el caso de John Houston, con “La Reina de África” (*The African Queen*, 1951), el mismo Wilder o Fred Zinnemann. Otros como Alfred Hitchcock se consolidarían en los años 50 con películas como “La ventana indiscreta” (*Rear Window*, 1954), con Grace Kelly y James Stewart.

Con respecto a las estrellas, en los años 50 los estudios se apoyaron en el *star system* como nunca antes, como uno de sus mejores recursos para competir en el nuevo mercado de exhibición y con la televisión. Las estrellas se convertían, junto a las innovaciones técnicas en la única razón por la que ir al cine para un público desencantado. En las pantallas seguían apareciendo nombres que inspiraban, que atraían, los dioses creados por un sistema que, al igual que los estudios, estaba llegando a su fin.

Muchas de las estrellas de los 30 y 40 continuaron con su carrera aunque la vieron flaquear en esta última etapa, como Joan Crawford o Bette Davis, que tras el éxito de ¿Qué fue de Baby Jane? (*What Ever Happened To Baby Jane?*) en 1962, volvieron a retomar sus carreras. Es sonado el caso de Gloria Swanson que, tras el estreno de “El crepúsculo de los dioses” volvió al cine, al teatro y a la televisión, al igual que la vuelta de Ingrid Bergman al cine internacional, tras el exilio por su matrimonio con Roberto Rossellini. Otras estrellas como Cary Grant se retiraron en los 60 con la caída de los estudios o fallecieron en esos años, como Gary Cooper.

Pero los años 50 también vivieron el debut de un gran número de estrellas que pasaron a ser leyendas mundiales como Grace Kelly, que hizo su debut en “Solo Ante el Peligro” de Fred Zinneman y “Mogambo” de John Ford, y se convirtió en estrella estadounidense, para después pasar a otro tipo de realeza, la europea, con su matrimonio con el Príncipe Raniero de Mónaco, lo que supondría su retirada del cine, aunque la misma presencia en las revistas del corazón la ensalzara como referente mundial de belleza y elegancia. También el debut de Rock Hudson que se convirtió en el nuevo galán de Hollywood en los 50 con películas como “Obsesión” (*Magnificent Obsession*, 1954) y cuya vida fue uno de los mayores ejemplos de control por parte de los estudios que, para ocultar su homosexualidad y mantenerlo en su papel de galán que atraía al público femenino, fue obligado a casarse con Phyllis Gates, una secretaria de los estudios. Otra víctima de su imagen pública fue Marilyn Monroe, cuya misteriosa muerte en 1962, fue un reflejo de esa otra cara de Hollywood.

Marilyn se convirtió en un símbolo de esa nueva etapa en la que Hollywood se desentendió en parte del Código Hays de producción, ya que la censura se centraba con mayor fuerza en la televisión. En los 50 como reclamo para el público, encontramos

películas con una gran carga erótica protagonizadas por estrellas que se convirtieron en las *sex symbols* del momento como Marilyn, Brigitte Bardot o Ava Gardner y que mezclaban sensualidad e inocencia, algo que los estudios explotaban según les convenía.

También asistimos al nacimiento muchos actores procedentes del Actors Studio de Nueva York, especializado en el método Stanislavski de interpretación como Marlon Brando, James Dean o Paul Newman. Estos nuevos actores de academia otorgaron a la labor de interpretación un interés renovado, ya que antes las estrellas debían ser antes estrellas que actores. La interpretación similar a la del teatro impedía ver a la estrella en esa dialéctica de actor y personaje. La estrella tenía que ser ella misma, natural.

Actores como Brando en “Salvaje” (*The Wild One*, 1953) o James Dean en “Rebelde Sin Causa” (*Rebel Without a Cause*, 1955) se convirtieron en reflejos de los adolescentes y jóvenes de los 50, que comenzaba a tomar consciencia de la situación y se rebelaban contra esos convencionalismos sociales hipócritas que rodeaban a la sociedad estadounidense. La libertad, la autenticidad, la velocidad, el rock and roll, la filosofía *beat* eran los principios de la juventud de esa época y ambos actores encarnaban todos esos valores tanto en sus películas como en su vida real.

James Dean vivió esa vida, exprimiendo al máximo todo lo que le rodeada al margen de lo socialmente correcto. Aunque estaba dentro de los estudios, y reunía las características de las estrellas, no era un producto del *star system*, sino que se convirtió en estrella con su vida y con su muerte que hicieron de él un mito más real y auténtico. Un nuevo concepto de estrella que comenzaba a imponerse. Era la estrella inmortal creada por su yo más mortal. Fue su muerte la que le hizo mortal, pero a la vez inmortal para el público. Los fans no llegaron a aceptar la muerte de James Dean y seguían enviándole cartas y creyendo haberlo visto. (Morin, 1964, p. 156-157)

Aunque la figura de James Dean fue un caso único, sí supuso un reflejo de la nueva estrella que se iba imponiendo con la caída de los estudios y el *star system*. En los años 60 los estudios no pudieron mantener la situación y se diversificaron o fueron absorbidos por grandes conglomerados y multinacionales especializadas en seguros, empresas petrolíferas que poco tenían que ver con el mundo del cine. Se comenzaron a vender las instalaciones de los estudios, se recortaron sueldos y se eliminaron puestos de trabajo. En el caso de la MGM “Lo primero que hizo el nuevo jefe, James T. Aubrey fue entregar a una casa de subastas las existencias más valiosas de atrezzo y vestuario” (Nippoldt & Kothenschulte, 2014, p. 150) Los beneficios del cine eran invertidos en otras industrias más seguras y sus ganancias ayudaban a mantener la producción.

La caída del sistema de los estudios y del *star system* en los 60 dio paso a un “Nuevo Hollywood” en el que las estrellas firmaban contratos con distintas productoras, película a película y donde tenían pleno control de su imagen pública, que

aún seguía bajo la atenta mirada de los medios. Eran nuevos dioses, más mortales, más actores, más reales, pero a los que seguía rodeando ese halo de misterio, riqueza y fascinación que hoy en día sigue atrayendo al público.

6.11. La estrella actual en comparación con el concepto clásico.

El *star system*, tal y como se asocia al Hollywood clásico, dejó de existir en los años 60, pero el concepto de estrella cinematográfica no ha desaparecido del todo. Aunque siempre se reconoce como estrella tradicional a aquellas de los años dorados, el Hollywood actual es heredero de esa época en la que la estrella lo era todo, pero la evolución de la sociedad y los medios de comunicación, en especial con las redes sociales, han cambiado la concepción de estrella.

Con el fin del sistema de los estudios, las estrellas comienzan a desvincularse de las grandes productoras, pasando del contrato de 7 años a fórmulas más breves como el contrato película a película, que aún se mantiene en la actualidad. Esto les otorga una mayor libertad creativa y una mayor autonomía en sus carreas.

Sin los estudios para velar por ellos, comenzaron a surgir las agencias de estrellas como la fundada por William Morris y Michael Ovitz en 1975, Creative Artist Agency (CAA), que llevaban las carreras de grandes estrellas de la pantalla y que servían de mediadores entre las productoras y los actores, directores, etc. Esta fórmula es en principio muy similar a la de los agentes de publicidad de los estudios de los 30 (Salto al estrellato, presencia en películas comerciales, contratos publicitarios, estrenos, festivales). Los agentes pasan a sustituir a los magnates de los estudios. La gran diferencia es que la estrella tiene la última palabra, el control absoluto de su carrera y, por supuesto, de su vida.

Con respecto a sus carreras como actores independientes, las estrellas toman las decisiones. Ya no es un estudio el que le dice en qué película actuar. El agente puede conducirles sobre todo en sus primeros años, pero una vez que el actor tiene suficiente reconocimiento como para poder elegir, es él el que decide. Esta situación da total libertad a la estrella, que deja a un lado las imposiciones de los estudios, pero supone un riesgo que puede dar lugar a altibajos a lo largo de su trayectoria, que generen críticas que acaben por quitar méritos a la estrella. Eso era lo que los estudios intentaban evitar. Cuidaban de la carrera de sus estrellas, sin arriesgar.

Pero el estudio pasa de controlar sus vidas, a controlar únicamente aquello que tenga que ver con la película en la que la estrella sigue siendo la mejor apuesta de la película. Las estrellas siguen cobrando sueldos desorbitados y los productores, en su mayoría de películas comerciales, siguen buscando los beneficios de taquilla gracias a las estrellas que aparecen en sus películas, aunque como señalan Bertrand Tavernier y

Jean Pierre Coursodon en su obra *50 años de cine norteamericano*, las estrellas dejan de ser una garantía para el éxito de la película, poniendo el ejemplo cómo la tecnología puede llegar a eclipsar a las mismas estrellas o sustituirlas.⁴⁷

Ante esto, cabe destacar la importancia de la interpretación. En los años 30 y 40 había buenos actores, pero no era un requisito para ser una estrella. La interpretación no tenía la importancia que tenía en el teatro. Sólo debían aparecer en pantalla siendo ellos mismos, ya que sus personajes estaban diseñados para ellos, lo más naturales posible y la magia del cine y la identificación del fan harían el resto. Ya a partir de los años 50, aunque sigue habiendo lo que consideramos estrellas de cine, que no destacan en la actuación, esta fórmula cambió. Se extienden centros de interpretación como el Actors Studio y el objetivo ideal pasa a ser que el actor cambie con cada personaje y desaparezca en él, sin por ello perder su estilo característico de interpretar. Se revaloriza el concepto de actor y su versatilidad, algo que antes era inconcebible puesto que el público quería seguir viendo a las estrellas en sus personajes de siempre (el galán, la diva, la inocente, el tipo duro, etc.). Las estrellas actuales huyen del encasillamiento al que siempre tienden las productoras y el público, cómo fórmulas de hacer dinero unos y como garantía de éxito otros. Son antes actores que estrellas.

En cuanto a su imagen pública, las estrellas nunca han sido tan mortales como en la actualidad. En la era actual con redes sociales como Twitter, Instagram, o Facebook, en las que la línea entre lo público y lo privado es cada vez más difusa y el continuo bombardeo mediático a través de Internet, las estrellas nunca han estado tan cerca del público. Estrellas de cine, de la música, de la televisión, todas dentro del concepto de famoso o *celebrity* son captadas por los paparazzis en sus vidas cotidianas y un gran número de páginas web como TMZ o JustJared, además de las revistas del corazón, publican fotografías de actores y actrices sin maquillar, con su ropa normal que nada tiene que ver con el vestuario en las pantallas, yendo a la compra o saliendo del gimnasio. Estas imágenes poco tienen que ver con las fotografías de las estrellas clásicas, que siempre debía mostrar su mejor cara. En ocasiones son los mismos actores los que comparten fotografías de su día a día en las redes sociales. Esto crea una relación más directa e inmediata con el público, que la que se producía a través de las cartas que tanto preocupaban a los estudios. En la actualidad el número de cartas como medidor de fama, pasa a ser sustituido por los seguidores en las redes sociales.

Pero a pesar de esta nueva estrella más natural y más humana éstas siguen produciendo fascinación entre sus seguidores. Hollywood sigue manteniendo su imagen de glamour de los años 30. Los estrenos, los festivales y las fiestas siguen siendo el

⁴⁷ TAVERNIER, B. & COURSDON, J. P. (2010): *50 años de cine norteamericano. Volumen I*. Madrid: Ediciones AKAL. Recuperado de:
https://books.google.es/books?id=O00A_y4gufkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

escaparate de las estrellas y la buena presencia y el estilo, siguen vigilados por el público y los medios, como algo característico de Hollywood.

Ya no están cercanos a los dioses, pero la adoración y el culto de los fans se mantiene y se hace más fuerte por el desarrollo de nuevos medios para expresarla. La identificación cobra más fuerza al saber cada vez más aspectos de su vida, pero esa vida sigue siendo ideal para el público. Son ideales de belleza, de carisma, de estilo, incluso son inspiraciones por su implicación en causas humanitarias y en campañas sociales. Siguen firmando acuerdos publicitarios millonarios y su imagen es suficiente para vender cualquier cosa porque el público quiere ser como ellos.

Toda esa cobertura mediática llevada al extremo hace que tanto la ascensión al estrellato como la caída sean casi inmediatas. Un nuevo actor que ha protagonizado una película taquillera, puede ser una nueva estrella de cine en cuestión de días por la enorme expectación que genera en Internet, al igual que una estrella ya sea por un escándalo o por su escasa presencia en Internet y en los medios, puede caer en el olvido con facilidad. Hoy en día cualquiera puede publicar un rumor o un escándalo protagonizado por una estrella y ese rumor se extiende con mucha rapidez entre el público. Estos escándalos, al igual que en la época del *star system*, pueden ser buscados por agentes, por publicistas o no buscados y pueden dar fama o quitarla.

También cabe destacar los distintos tipos de estrella que existen en la actualidad. El tiempo y su experiencia suele dividir las categorías de estrellas. Al contrario que en otra época, el paso del tiempo revaloriza en muchos casos a la estrella. Algunas estrellas veteranas por su experiencia, su capacidad interpretativa y su conocimiento del oficio se sitúan en una categoría superior. Actores que vivieron los años 70 y 80 como Robert De Niro, Dustin Hoffman, Diane Keaton, Jane Fonda, Al Pacino, Clint Eastwood, Jack Nicholson, Meryl Streep, hoy en activo, son ejemplos de ello. Aunque algunas de sus películas no triunfen en taquilla continuarán siendo grandes estrellas, representantes de ese nuevo modelo de estrellato, más terrenal. Frente a éstas, encontramos las nuevas estrellas jóvenes, con mucha más presencia en la vida de los fans y en taquilla y que pasan poco a poco de *starlet* a estrellas según su acogida.

En definitiva, es cierto que hoy en día el concepto de *star system* de los años 30 y 40 no puede aplicarse por la ausencia de los grandes estudios y de sus estructuras de control. No existe una fábrica de estrellas como tal, pero la máquina de Hollywood continúa moviéndose y de ella surgen cada día nuevas estrellas que, aunque han evolucionado con el tiempo, mantienen ese halo mítico que tanto atrae al público y que tanto interesa a los productores. La esencia no ha cambiado y el estrellato sigue siendo algo sin fórmula que domina la cultura popular. Los vestidos de gala, las alfombras rojas, la lluvia de flashes, las entregas de premios como la mayor reunión de estrellas posibles, los anuncios, el predominio de la imagen ante todo, son sólo una parte de todo lo que el *star system* creó y que continúa hoy en día.

6.12. Hollywood sobre Hollywood: cómo el propio cine habla del *star system*

Prácticamente desde sus inicios, el cine ha utilizado sus medios y su lenguaje para hablar de sí mismo. Se han producido cortometrajes, documentales y largometrajes en los que el mismo Hollywood hablaba de cómo eran los estudios, sus oficios, sus estrellas, cómo se llegaba a ser parte de eso y la rapidez con la que se podía dejar de serlo. Esta autorreflexión que hace el cine fue pasando por distintas etapas según la época que atravesaba la industria y lo que estaba permitido contar sobre la misma.

Ya en 1908 encontramos la primera película sobre el cine. La productora Vitagraph, que pasaría a formar parte de Trust Edison, realizó un primer documental *Making Moving Pictures: A Day at the Vitagraph studio*, en el que se explicaba el día a día en la producción de una película de la Vitagraph que se proyectaba después del mismo documental. Esta producción estuvo enfocada a publicitar los estudios y a acercar el fenómeno cinematográfico al público.

Pero lo que de verdad interesaba al público eran las historias de actores reales o ficticios, de sus vidas al margen de los estudios, sus romances y de cómo llegaban a convertirse en grandes estrellas. Este último tipo de historias eran prácticamente una constante en las películas de Hollywood sobre Hollywood. Las historias sobre una chica de origen humilde que alcanza el estrellato, “la Cenicienta de Hollywood”⁴⁸, alimentaron esa imagen idealizada de Hollywood como un sueño posible y abierto a todos. La primera de estas películas fue *A Vitagraph Romance* estrenada en 1921 y que contaba el romance entre un aspirante a guionista y una aspirante a estrella que prueban suerte en la Vitagraph. Los papeles de directivos son interpretados por los propios directivos de la Vitagraph y el que hace el papel del senador padre de la aspirante era en realidad su padre y senador. Estas pinceladas de realidad pretendían acercar al público la historia de las estrellas, pero ofrecía una visión totalmente idealizada y maquillada del fenómeno del estrellato.

A esta película le siguieron un muchos títulos con la misma premisa como *Mabel's Dramatic Career* de Mark Sennett en 1913, sobre una camarera convertida en estrella; *Ella Cinders* en 1926 de Alfred E. Green que hace un cameo en la película como el director de la primera película de la joven; o *Show People* de King Vidor, protagonizada por Marion Davies y con cameo de estrellas del momento como Chaplin o Douglas Fairbanks. Es la primera película en la que se comienzan a ver que no todo era tan ideal sino que ser estrella exige sacrificios personales como el dejar a la gente que en un principio fueron de apoyo, como le ocurre a la protagonista. Otra película que, aunque no se trate de una estrella, muestra ese acceso a Hollywood, es la protagonizada por Buster Keaton, *The Cameraman* en 1928.

Pero la culminación de esta temática, que suponía un retrato más realista del *star system* fue “Ha nacido una estrella” (*A Star is Born*, 1937), basada en otra película de

⁴⁸ WITHALM, G. (2007): The self-reflexive screen: Outlines of a Comprehensive Model. En NÖTH, W & BISHARA, N. (2007) *Self-reference in the Media*. Walter de Gruyter: Berlín 125-143. p. 132 Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=NBOFidchEQYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Cukor “Hollywood al desnudo” (*What Price Hollywood?*, 1932) y producida por David O. Selznick con guión de Dorothy Parker. Ambas mostraban las dos caras del *star system*. Cómo ese sistema podía llevarte a lo más alto o hundirte del todo al estar fuera de él.

En los años 50 se verá reflejada la nostalgia por la Edad de Oro de Hollywood y por el cine mudo. Al igual que en las décadas anteriores se hablaba de ese sueño del estrellato, en las películas de los 50 se habla de lo que pasa una vez que se ha perdido todo lo anteriormente conseguido, de la adicción al estrellato y la desesperación por volver a significar algo para el público y los estudios para los que una vez lo significaron todo.

La película por excelencia que representa esta etapa y que en cierta manera resulta premonitrice para lo que estaba a punto de suceder en Hollywood fue “El crepúsculo de los dioses” (*Sunset Boulevard*, 1950) dirigida por Billy Wilder. Cuenta la historia de Norma Desmond, una antigua estrella del mudo caída en desgracia y recluida en su casa con su mayordomo Max tras la llegada del sonoro que busca a toda costa volver al estrellato con la ayuda de Joe Gillis (William Holden), un aspirante a guionista que busca pagar sus deudas. El personaje de Norma Desmond está interpretado por Gloria Swanson, que al igual que su personaje, fue una gran estrella del mudo a la que el sonoro llevó al anonimato hasta su vuelta con esta película. La película también contó con la aparición del director Erich von Stroheim, que también dirigió a Swanson en su etapa de esplendor, en el papel de Max, al mayordomo, exmarido de Desmond y su descubridor y director fetiche. Otras personalidades se interpretaron a sí mismas como otros actores del mudo afectados por el sonoro como Buster Keaton, Anna Q Nilsson o H. B. Warner o el propio Cecil B. DeMille, descubridor de la misma Swanson en sus inicios y que en la película debe decirle que no puede volver a ser lo que era. También se nombran a otras viejas glorias del mudo como John Gilbert o Rodolfo Valentino e incluso la periodista de Hollywood Hedda Hopper se interpreta a ella misma.

La película hace referencia a todos los detalles que caracterizaban al *star system*: las cartas de los fans, en este caso falsificadas por su mayordomo; los tratamientos de belleza a los que se somete para volver a ser una estrella; la relación estrella-director e incluso estrella-técnico de iluminación al que ya conocía y sabe como hacer que la estrella brille; o la rapidez del olvido de los trabajadores más jóvenes del estudio.

El estreno de la película supuso una enorme conmoción para Hollywood. La película traspasó los límites de lo que se podía contar sobre Hollywood. Muchas actrices rechazaron el papel de Norma Desmond por el retrato desesperado y neurótico que hacía de las estrellas del mudo, y productores como Louis B. Mayer, criticaron fuertemente a Wilder por su crítica a la industria como un sistema que se deshacía de las estrellas como de bienes inservibles cuando el público caprichoso se comenzaba a olvidar de ella. Wilder consiguió hacer ver qué pasó con esas estrellas que ya nadie recordaba y cómo los estudios las repudiaban y seguían con sus vidas, mientras que sus vidas como estrellas habían dejado de brillar y, por tanto, de existir.

Otra película que contaba la cómo la llegada del sonoro afectó a las estrellas fue “Cantando Bajo la Lluvia” (*Singin’ In the Rain*, 1952), comedia musical dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly y protagonizada por el mismo Kelly, Donald O’Connor y Debbie Reynolds. En ella, en un tono más vital que en “el crepúsculo de los dioses”, se

muestran los cambios en la producción y en los requisitos para el estrellato, que se produjeron tras la llegada del sonoro y la desesperación de las antiguas leyendas del mudo de mantenerse en el candelero con el sonoro. Las estrellas Don Lockwood y Lina Lamont, interpretada por Jean Hagen, deben hacer de su próxima película, un musical, por la llegada del sonoro y por ser lo que el público busca en esos momentos. Pero Lina no tiene una buena voz ni sabe cantar, por lo que para salvar su carrera, utilizará el talento y la voz de una *starlet*, Kathy Selden (Debbie Reynolds), para doblar la suya. Finalmente todo se descubre y Lina acaba devastada por el fin de su carrera a causa de la llegada del sonoro mientras que Kathy asciende se convierte en una estrella.

Otro musical que contará como una estrella de la comedia musical pretende volver a ser lo que fue cueste lo que cueste es “Melodías de Broadway” (*The Band Wagon*, 1953) de Vicente Minnelli, y producida por Arthur Freed para la MGM con Fred Astaire and Cyd Charisse. El personaje de Tony Hunter verá como el público le ha olvidado e incluso se sentirá inferior a su compañera de reparto Gabrielle Gerard, en la cima de su carrera y querida por el público. La película muestra el olvido de unos frente a la novedad, pero hace hincapié en la importancia de la experiencia de las antiguas glorias que conocían la industria.

También en los años 50 encontramos películas que critican el *star system* como estructura y el trato a las estrellas y a otros profesionales por parte de los productores como en “Cautivos del Mal” (*The Bad and the Beautiful*, 1952), también de Minnelli, o en “La Podadora” (*The Big Knife*, 1955), de Robert Aldrich. En esta última se cuenta como una estrella queda atada a una productora que le chantajea, algo que continuaba pasando en los 50.

En los 60, el mismo Robert Aldrich dirigirá a Bette Davis y a Joan Crawford, enemigas en la realidad, en “¿Qué fue de Baby Jane?” (*What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962). Ambas estrellas de la Edad de Oro vieron relanzadas sus carreras interpretando a dos hermanas que fueron estrellas infantiles y que, ya mayores, una en silla de ruedas tras un accidente y la otra alcohólica, se reprochaban la una a la otra la causa de su decadencia y la pérdida de su fama. Esta relación enfermiza muestra una vez más la desesperación de las estrellas olvidadas.

En los 70 se siguieron produciendo este tipo de películas y cada vez se basaban más en los trapos sucios de Hollywood mientras que se comenzaba a explotar los *biopics* sobre grandes estrellas de la época del *star system* en títulos como *Gable y Lombard* o *Valentino* en 1977 sobre Rodolfo Valentino.

Sin duda, el mismo Hollywood se encargó de crear su imagen a través de las películas sobre él mismo y sus estrellas. Estas películas consiguieron acercar un poco más lo que suponía y supuso la vida de las estrellas en los estudios, así como la decepción que supuso para ellas abandonar su vida como estrellas.

7. CONCLUSIONES

Con este análisis observamos como el *star system* fue una máquina perfectamente diseñada por los estudios para fabricar a las estrellas cinematográficas, a los mitos vivientes rodeados de glamour y excesos que tanto atraen al público, incluso

en la actualidad. Aunque otras cinematografías contaban con su propias estrellas, ninguna es comparable al fenómeno del *star system* enmarcado en el Hollywood clásico. Las estrellas fueron todo un fenómeno que el cine no tenía previsto explotar, como queda reflejado en sus inicios. No fueron consecuencia directa del cine, sino surgieron por la confluencia de los estudios, el público y la interpretación de personajes. Como en cualquier empresa o negocio que busca fórmulas para el éxito, el cine se arriesgó apostando por las estrellas, pero consiguió un valor seguro que no dudó en seguir fabricando hasta convertirlo en algo mecánico, en un sistema de estrellas. Aunque no había fórmula para el éxito ni para el estrellato, incluso las películas con estrellas podían fallar, Hollywood se acercó mucho a la seguridad artística y financiera que daban los contratos a largo plazo con sus artistas.

Pero esta sistematización tenía unas consecuencias para las estrellas. Una vez que entraban en esa dinámica se convertían en prisioneros de sus nuevas vidas como mitos. Su máscara frente al público pasaba a ser su verdadero rostro y los estudios controlaban hasta el último detalle de sus vidas para mantener esa máscara. Cuidaban de sus estrellas como de su mejor caballo de carreras de cara a unos beneficios. Evitaban y provocaban sus escándalos, elegían nombres, elegían parejas a su antojo y la estrella se convirtió en víctima y beneficiaria de este sistema, no siempre de igual medida.

Pero la estrella no fue sólo producto de los estudios, como hemos visto, es un fenómeno complejo, lleno de contradicciones dentro de las que se manifiesta como individuo mítico y único. Por un lado es distante, inmortal, perfecta, pero por otro es humana, cercana y natural. Decide, pero deciden por ella. Es producto y productor. Es personaje y actor al mismo tiempo.

El público resulta determinante en la constitución de una estrella. Casi sin saberlo, ostenta parte del poder de ascensión y de caída del estrellato. Como en cualquier empresa, si la estrella gusta al público se quedará, si no, caerá en el olvido. La identificación del fan hace a la estrella y la convierte en parte de la cultura popular.

Es por esta vinculación con lo popular, como fenómeno de masas, por lo que el estudio de las estrellas se ha visto siempre como algo secundario y de poca importancia cultural y artística. Pero el estrellato, la adoración por unos ídolos, los personajes que dejan huella y a los que dan vida unos actores, es algo de completa actualidad y que hoy en día sigue llevando al público a las salas. Sus vidas dentro y fuera de la pantalla y todo lo que les rodea continúan fascinando. Como señala Edgar Morin:

Detrás del *star system* no está solo la estupidez de los fans, la ausencia de inventiva de los cineastas, las combinaciones comerciales de los productores. Está el corazón del mundo, el amor, otra necesidad, otra humanidad profunda. Está también la magia que creemos reservada a los primitivos y que se encuentra en el propio corazón de nuestras vidas civilizadas⁴⁹

⁴⁹ MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires. p. 127

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS CARRIÓN, R. (Octubre, 2011): Los años 20. Actores y actrices. En *Miradas de cine* nº115. En <http://miradas.net/2011/10/estudios/los-anos-actrices-actores.html>
- BERGFELDER, T. (2004): Negotiating Exoticism: Hollywood, Film Europe and The Cultural Reception of Anna May Wong. En FISCHER, L. & LANDY, M. (2004) *Stars: The Film Reader*. Nueva York: Psychology Press. p. 59-76. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=jl8Nu4IlqMMC&hl=es&source=gbbs_navlinks_s
- BOGDANOVICH, P. (2009): *Las estrellas de Hollywood: Retratos y Conversaciones*. (trad. Mónica Rubio). Madrid: T&B Editores.
- BROTONS CAPÓ, M. (2015): *El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época*. Genuève Ediciones. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=YEXvBwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- DECORDOVA, R. (2001): *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press. Recuperao de: <https://books.google.es/books?id=bAqT237X778C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- DYER, R. (2001): *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- FAWELL, J. (2008): *Hidden Art of Hollywood, The: In Defense of the Studio Era Film*. Estados Unidos: ABC-CLIO. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=X9ZW5twiJrcC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- FINLER, J. W. (2003): *The Hollywood History*. Reino Unido: Wallflower Press. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=rvVhEJmbfrsC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- GAINES, J. (1991): Reading stars Contracts. En *Contested Culture: The Image, the Voice, and the Law*. University of North Carolina Press. 143-153. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=3ybCccs8mckC&hl=es&source=gbbs_navlinks_s
- GOMERY, D. (2011): “Early Hollywood”. El nacimiento de las estructuras de producción. En BRUNETTA, J. P. (2011): *Historia mundial del cine I: Estados Unidos I*. Ediciones AKAL, 111-133. Recuperado de:

- https://books.google.es/books?id=UZttda_pQxIC&dq=hollywood+el+sistema+d+e+estudios+douglas+gomery&hl=es&source=gb_s_navlinks_s
- GUBERN, R (2014): *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=ZKCZBAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
 - LABARRÈRE, A. Z. (2009): *Atlas del cine*. AKAL. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=ThcBFxqXKTEC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
 - MCARTHUR, B. (2000): *Actors and American Culture, 1880-1920*. University of Iowa Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=XRpIwnf8rgoC&hl=es&source=gb_s_navlinks_s
 - MCDONALD, P. (2013): *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. Estados Unidos: Columbia University Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=tb03BAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
 - MCDONALD, P. (2001): Volver a conceptualizar el estrellato. Capítulo complementario en *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología y estética*. Barcelona: Paidós Ibérica.
 - MILLER, D.T. & NOWAK, M. (1977): Hollywood in Transition. En *The Fifties: The Way We Really Were*. Estados Unidos: VNR AG. 314-344. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=gq0sy-ns2N0C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
 - MORIN, E. (1964): *Las estrellas de cine*. (trad. Alberto Ciria). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
 - MOIX, T. : La Edad de Oro del Star System. En: *La Gran Historia del Cine*. Blanco y Negro. ABC. 906-919.
 - MOIX, T. (1996): *Mis Inmortales del cine. Años 30*. Barcelona: Editorial Planeta.
 - NIPPOLDT, R & KOTHENSCHULTE, D. (2014): *Hollywood en los años 30*. (trad. Sergio Pawlowsky). Köln: Taschen
 - PETERSEN, A. H. (Julio, 2015): “*That’s What Happened between me and Clark*” *Revising Old Hollywood Greatest Scandal*. Recuperado de: <http://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/loretta-young#.njbXePqe>
 - SADOUL, G (1977): Francia y la film d’art. En *Historia del Cine Mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI. Recuperado de <https://books.google.es/books?id=mphsR8d->

ZagC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

- SANDFORD, C. (Abril, 2010): Florence Lawrence: “The First Movie Star” *Bright Lights Film Journal*. Recuperado de: http://brightlightsfilm.com/florence-lawrence-the-first-movie-star/#.Vcyn_mRdUag
- TAVERNIER, B. & COURSDON, J. P. (2010): *50 años de cine norteamericano. Volumen I*. Madrid: Ediciones AKAL. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=O00A_y4gufkC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false
- THOMPSON, D. (Mayo, 1994): Jo, where are you? The silent presence: He made her, she made him. Without him, Marlene Dietrich thrived; without her, Joseph von Sternberg vanished. *The Independent*. Mayo 1994. Recuperado de: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/jo-where-are-you-the-silent-presence-he-made-her-she-made-him-without-him-marlene-dietrich-thrived-without-her-joseph-von-sternberg-vanished-by-david-thompson-1438829.html>
- WARD MAHAR, K. (2008): *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Johns Hopkins University Press. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=8Y6IMGGiZfoC&dq=Karen+Ward+Mahar,+Women+Filmmakers+in+Early+Hollywood,+John+Hopkins+University+Press,+2006&hl=es&source=gbs_navlinks_s
- WITHALM, G. (2007): The self-reflexive screen: Outlines of a Comprehensive Model. En NÖTH, W & BISHARA, N. (2007) *Self-reference in the Media*. Walter de Gruyter: Berlín. 125-143. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=NBOFIIdchEQYC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- WYVER, J. (1991): La Era de los Estudios. En *La Imagen en Movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM). 101-111.
- El Star System. En *Historia Universal del Cine* (1990) (Vol. 6 pp. 1209-1250). Barcelona: Editorial Planeta.
- Clark Gable. En *Los 25 Grandes Mitos Cinematográficos de Hollywood*. nº11. Madrid: Editorial Cacitel.
- Joan Crawford. En *Los 25 Grandes Mitos Cinematográficos de Hollywood*. nº 6. Madrid: Editorial Cacitel.

9. REFERENCIAS VIDEOGRÁFICAS

- *El poder de las estrellas: El Nacimiento de la United* [DVD]. Dirigido por Hugh Munro Neely. Classic Vision Entertainment / Timeline Films, 1998: 54 min.
- *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard)* Dirigida por Billy Wilder. Paramount Pictures, 1950: 110 min.
- *Cantando Bajo la Lluvia (Singin' in the Rain)* Dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly. Metro-Goldwyn-Mayer, 1952: 102 min.
- *Ha nacido una estrella (A Star is Born)* Dirigida por William A. Wellman. United Artists / Selznick International Pictures, 1937: 111 min.